

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO PLAÇA TEIXEIRA

MÚSICA E BELEZA EM SÃO TOMÁS DE AQUINO

CURITIBA

2012

THIAGO PLAÇA TEIXEIRA

MÚSICA E BELEZA EM SÃO TOMÁS DE AQUINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.^a Dra. Roseane Yampolschi

CURITIBA

2012

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Teixeira, Thiago Praça
Música e beleza em São Tomás de Aquino / Thiago Praça
Teixeira. – Curitiba, 2012.
140 f.

Orientadora: Profª. Drª. Roseane Yampolschi
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Tomás, de Aquino, Santo, 1225?-1274. 2. Música. 3. Estética. 4. Música – Aspectos religiosos. 5. Harmonia (Estética). 6. Perfeição. I. Título.


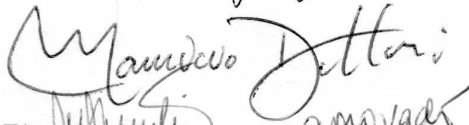
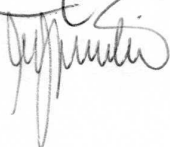
CDD 780

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Thiago Praça Teixeira** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Roseane Yampolschi, Maurício Dottori e Maria José Justino**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **Música e Beleza em Santo Tomás de Aquino**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Roseane Yampolschi (UFPR)		<i>Aprovado com louvor</i>
Maurício Dottori (UFPR)		<i>Aprovado com louvor</i>
Maria José Justino (EMBAP)	 <i>aprovado com louvor</i>	

Curitiba, 20 de abril de 2012.

Profª Drª Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

A Deus – a Santíssima Trindade: Pai e Filho e Espírito Santo, um só Deus em três pessoas.

A Nosso Senhor Jesus Cristo – o Filho de Deus feito homem, verdadeiro Deus e verdadeiro homem, nosso Redentor.

À Santíssima e sempre Virgem Maria, Mãe de Deus – Rainha do Céu e da terra.

À Santa Igreja Católica, Apostólica, Romana – fora da qual não há salvação.

À minha esposa, Melissa.

Aos meus pais, Renato e Walquiria.

“Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti”
(Livro da Sabedoria, XI, 20)

RESUMO

O presente trabalho trata de apresentar e analisar algumas das principais idéias de São Tomás de Aquino (1225-1274) acerca da *música* e da *beleza*, procurando propor um paralelo entre os dois temas. Divide-se a pesquisa em três capítulos distintos. No primeiro capítulo, apresentam-se alguns dos apontamentos de São Tomás sobre *música* sistematizando-os segundo a semelhança de conteúdo. No segundo, expõem-se alguns conceitos fundamentais do pensamento filosófico de São Tomás de Aquino, necessários para um melhor entendimento sobre a noção de *beleza*, e, em seguida, apresentam-se seus principais textos que tratam do *belo* e, em especial, dos caracteres constituintes do *belo*: proporção (ou harmonia), integridade (ou perfeição) e clareza (ou esplendor). No terceiro e último capítulo, apresenta-se uma proposta de possível aplicação dos conceitos de proporção, integridade e clareza ao caso específico da música, valendo-se, para isto, de textos de São Tomás ou de aplicações por via de analogia. Os resultados da aproximação entre *música* e *beleza* sugerem uma grande relevância do conceito de *ordem*, que é aplicável a diferentes níveis de relações intrínsecas dos elementos que constituem a composição artística, e que fundamenta a aptidão do objeto em ser apreendido e fruído pelo homem.

Palavras-chave: São Tomás de Aquino. Estética. Música.

ABSTRACT

This present work intends to present and analyze some of the main ideas of St. Thomas Aquinas (1225-1274) about *music* and *beauty*, in order to propose a parallel between these two themes. This research is divided into three chapters. In the first chapter, it is presented some notes of St. Thomas about music, ordering them in according to the similarity of the contents. The second chapter presents some of philosophical thoughts and fundamental concepts of St. Thomas Aquinas, necessary for a better understanding about the notion of *beauty*, and, in sequence, presents his principal texts that deal with *beauty* and, in special, with the characters that constitute the *beauty*: proportion (or harmony), integrity (or perfection) and clarity (or splendor). The third and last chapter presents a proposal for possible application of the concepts of proportion, integrity and clarity in the specific case of the music, using for that St. Thomas Aquinas's texts or analogy applications. The results of this approach between *music* and *beauty* suggest a great relevance of the concept of *order* that is applicable to different levels of the intrinsic relation of elements that constitute an artistic composition, and that fundaments an ability of being grasped and enjoyed by the human being.

Key-words: Saint Thomas Aquinas. Aesthetics. Music.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>Sent.</i>	<i>Scriptum super libros Sententiarum</i>
<i>S.c.G.</i>	<i>Summa contra gentiles</i>
<i>S. theol.</i>	<i>Summa theologiae</i>
<i>De ver.</i>	<i>Quaestione disputatae de veritate</i>
<i>De Pot.</i>	<i>Quaestione disputatae de potentia</i>
<i>In Isaiam</i>	<i>Expositio super Isaiam ad litteram</i>
<i>In Iob.</i>	<i>Expositio super Iob ad litteram</i>
<i>In Matt.</i>	<i>Lectura super Matthaeum</i>
<i>In Ioannem</i>	<i>Lectura super Ioannem</i>
<i>In Rom.</i>	<i>Expositio et Lectura super Epistolas Pauli Apostoli</i>
<i>In Cor.</i>	<i>Expositio et Lectura super Epistolas Pauli Apostoli</i>
<i>In Eph.</i>	<i>Expositio et Lectura super Epistolas Pauli Apostoli</i>
<i>In Col.</i>	<i>Expositio et Lectura super Epistolas Pauli Apostoli</i>
<i>In Thim.</i>	<i>Expositio et Lectura super Epistolas Pauli Apostoli</i>
<i>In Psalm.</i>	<i>Postilla super Psalmos</i>
<i>In De an.</i>	<i>Sententia libri De anima</i>
<i>In De sensu</i>	<i>Sententia libri De sensu et sensato</i>
<i>In Phys.</i>	<i>Sententia super Physicam</i>
<i>In Post.</i>	<i>Expositio libri posteriorum</i>
<i>In Eth.</i>	<i>Sententia libri ethicorum</i>
<i>In Polit.</i>	<i>Sententia libri politicorum</i>
<i>In Metaph.</i>	<i>Sententia super Metaphysicam</i>
<i>In De caelo</i>	<i>Sententia super librum De caelo et mundo</i>
<i>In Boet. De Trin.</i>	<i>Super Boetium De Trinitate</i>
<i>In De div. Nom.</i>	<i>Super librum Dionysii De divinis nominibus</i>
<i>Comp. theol.</i>	<i>Compendium theologiae</i>
<i>In Symb. Apost.</i>	<i>Collationes in Symbolum Apostolorum</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A MÚSICA	12
2.1	Música e Liturgia Católica	13
2.1.1	Repertório sacro	13
2.1.2	Características da música sacra	25
2.2	Música e Matemática	35
2.2.1	As consonâncias	35
2.2.2	A unidade de medida melódica	43
2.2.3	A música como ciência e como arte	46
2.2.4	Música e harmonia	51
2.2.5	Música e deleite estético	58
2.3	Conclusão	62
3	A BELEZA	64
3.1	Noções gerais de filosofia tomista	64
3.1.1	O <i>unum</i> , o <i>verum</i> e o <i>bonum</i>	68
3.1.2	O conceito de <i>forma</i>	71
3.2	O <i>pulchrum</i>	73
3.2.1	Os primeiros escritos	74
3.2.2	Os textos da <i>Summa Theologiae</i>	79
3.2.3	Os caracteres objetivos do belo	81
3.3	<i>Proportio sive Consonantia</i>	84
3.4	<i>Integritas sive Perfectio</i>	101
3.5	<i>Claritas</i>	107
3.6	Conclusão	110
4	MÚSICA E BELEZA	112
4.1	Arte e beleza	112
4.2	Proporção, integridade e clareza em Música	114
4.2.1	Proporção	115
4.2.2	Integridade	128
4.2.3	Clareza	133
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
	REFERÊNCIAS	138

1 INTRODUÇÃO

São Tomás de Aquino (1225-1274) foi um sacerdote católico – pertencente à Ordem dos Dominicanos – com uma extensa obra em Teologia e Filosofia.¹ Realizou o trabalho de tomar posse da filosofia de Aristóteles, transportando-a para o domínio do pensamento cristão, corrigindo-a,² sistematizando-a e tornando-a um instrumento para o estudo teológico. Sua filosofia tem como nota fundamental o *realismo*, pois parte da realidade das coisas – e não de ideias imaginadas pelo filósofo – e origina-se da percepção sensível do mundo para, depois, tirar dela, no plano intelectual, um adequado conjunto de teses.³ Daí ser caracterizada por J. Maritain, por exemplo, como filosofia da *evidência*, do *ser*, da *inteligência*, e, por isso mesmo, poder ser considerada *universal*, *perene* e *una*.⁴ Destarte o papel de São Tomás na história geral do pensamento filosófico, há ainda outro importante aspecto referente ao impacto exercido pela sua obra. Trata-se do fato de a filosofia de São Tomás ter sido adotada e grandemente promovida pela Igreja Católica.⁵

¹ São Tomás nasceu no castelo de Aquino, em Roccasecca, na região de Nápoles, e por volta dos cinco anos de idade entrou, como oblato, na Abadia beneditina de Monte Cassino. Estudou Artes Liberais na Universidade de Nápoles, foi recebido na Ordem dos Pregadores (frades dominicanos) e, em 1248, foi ordenado sacerdote. Foi professor em Paris, primeiramente, entre 1252 e 1259, e também mais tarde, entre 1269 e 1272. Esteve, entre 1261 e 1264, em Orvieto, na corte do Papa Urbano I, e em 1267 em Viterbo, na corte do Papa Clemente IV. Foi regente de Teologia em Nápoles, entre 1272 e 1273. Morreu a caminho do Concílio de Lyon, para o qual havia sido chamado pelo Papa Gregório X, em 1274. São Tomás foi canonizado em 1323 pelo Papa João XXII e em 1567, o Papa São Pio V proclamou-o Doutor da Igreja, com o título de *Angélico*. (AMEAL, 1961; LAUAND, 1999)

² Diz J. Maritain em sua *Introdução geral à Filosofia* (1978, p.65) que São Tomás de Aquino “purificou-a [a filosofia de Aristóteles] de todo vestígio de erro”. No mesmo livro, Maritain explica quais seriam alguns destes erros: “Notemos, entretanto, que Aristóteles *cometeu erros* bastante graves (como querer demonstrar que o mundo existiu *ab eterno*) e que se lhe podem exprobar omissões: em particular a idéia de criação, que se destaca dos seus princípios com rigorosa necessidade, não é explicitamente formulada em parte alguma [...]. Sobre as mais difíceis questões de se resolver sem o auxílio da revelação, embora acessíveis em si mesmas às demonstrações da razão (relação do mundo com Deus, destino da alma após a morte), Aristóteles guarda certa reserva, em si mesma talvez prudente, mas que dá à sua obra um caráter *manifestamente inacabado*.” (p.184, grifo nosso)

³ HUGON, 1998, p.13.

⁴ MARITAIN, 1978, p.66. Indica Maritain que a filosofia de São Tomás é (i) *universal* porque não é expressão de uma nacionalidade, de uma classe, de um grupo, mas a expressão e o fruto da razão; é (ii) *perene* porque desde a sua fundação como filosofia permaneceu estável e progressiva, enquanto que, por outro lado, as demais “filosofias” sucediam-se; e, finalmente, é (iii) *una* porque é a única que “garante ao saber humano a harmonia e a unidade de que é dotada, como por realizar o máximo de coerência no máximo de complexidade, de sorte que desprezar o menor dos seus princípios equivale a falsear todos os aspectos do real, pelas imprevistas repercussões”. (p.66-67) Acerca do *realismo* da filosofia de São Tomás de Aquino, diz D.Odílão Moura, em sua introdução à importante obra do Pe.Hugon referente aos princípios fundamentais da filosofia tomista: “[...] o realismo tomista é a filosofia do ser e a filosofia da verdade. A verdade é a obsessão de S.Tomás, justamente porque a verdade é a correspondência da mente com as coisas. Em primeiro lugar, as coisas; depois a mente. Em primeiro lugar, o objeto; depois, o sujeito. Do conúbio sujeito-objeto nasce a harmoniosa construção tomista. Repugna-lhe toda doutrina subjetivista.” (HUGON, 1998, p.13)

⁵ Alguns documentos oficiais da Igreja evidenciam a grande estima que os Papas têm pelo Tomismo. Podemos citar como exemplos a Encíclica *Aeterni Patris* (1879), de Leão XIII; a Encíclica *Studiorum*

Na obra escrita de São Tomás de Aquino encontram-se grandes sínteses teológicas, como as *Summas*; comentários à Sagrada Escritura e às obras de filósofos; opúsculos teológicos e filosóficos; questões disputadas;⁶ sermões etc. Ao longo de sua grande obra, contudo, não há um tratado acerca de *estética*, ou sobre a natureza e as propriedades do *belo*, e nem mesmo sobre a *música*, em particular. Com efeito, enquanto área autônoma de conhecimento, a *estética* tem seu aparecimento somente no século XVIII, com a obra *Aesthetica* (1750), do filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), que procurou sistematizar uma teoria do conhecimento sensível. Por sua vez, a reflexão filosófica direcionada especificamente à música e, particularmente, ao seu caráter autonomamente artístico, surge só no século XIX.⁷ Isto não impede, porém, que exista em São Tomás uma coerência interna na sua teoria sobre o *belo* exposta ao longo de textos dispersos em sua obra. O mesmo se pode supor acerca da *música*, pois há passagens em suas obras que apontam para uma possível concepção estética da música em consonância com as suas definições acerca do *belo*.⁸

Ducem (1923), de Pio XI; e a Encíclica *Humani Generis* (1950), de Pio XII. Segundo João XXII: “Ele [São Tomás] só alumia a Igreja mais que os outros Doutores; nos seus livros o homem aproveita mais em um ano que durante toda a sua vida”; segundo São Pio V: “A Igreja fez sua a sua doutrina teológica, por ser a mais certa e a mais segura de todas”; segundo São Pio X: “Se a doutrina de algum Santo ou de algum Doutor foi recomendada por Nós, ou por nossos Predecessores, com louvores especiais, estando esses louvores unidos ao convite e à ordem de a retomar ou defender, facilmente se entende que foi recomendada na medida em que está de acordo com os princípios de S.Tomás de Aquino ou que a eles não se opõe de modo algum”. (TOMÁS DE AQUINO, 1997, p.12) O próprio Código de Direito Canônico, que contém as leis em vigor na Igreja, assinala a filosofia de São Tomás como fundamento para a formação filosófica dos que se preparam para o sacerdócio, os quais, também na Teologia, devem ter “por mestre principalmente São Tomás”. (Cân.251-252)

⁶ As questões disputadas (*quaestio disputata*) eram questões dedicadas a um determinado tema e divididas em artigos, que correspondiam a capítulos ou aspectos desse tema. Primeiramente, enunciava-se uma tese de cada artigo. Em seguida, dava-se voz às objeções feitas a esta tese. Após as objeções, levantavam-se contra-objeções. Em seguida, o mestre apresentava sua solução à questão e respondia a cada uma das objeções do início. (TOMÁS DE AQUINO, 1999, p.15-18)

⁷ “[...] a própria *estética* nasce como disciplina filosófica autônoma somente no final do século XVIII e a estética da música desenvolveu-se como posterior especificação da estética não antes de meados do século XIX com o famoso ensaio de E.Hanslick, *O Belo Musical* (1854). Estaríamos tentados a concluir, como fez em tempos Benedetto Croce, que a estética, enquanto reflexão autônoma sobre arte, é uma disciplina recente tal como, ainda com maior razão, a estética musical na qualidade de subsector da Estética. Mais de vinte séculos de reflexão sobre música seriam assim apagados com base numa doutrina que estabelece de forma rígida *a priori*, o que se inclui ou não em tal disciplina, depois de ter traçado autoritariamente os seus limites segundo a orientação de uma filosofia bem definida. Talvez um critério mais empírico fosse de maior ajuda: criar uma grelha mais larga, mais abrangente, que não conduza à conclusão absurda de que a reflexão sobre a música se iniciou há dois séculos apenas. Se a estética musical for definida segundo critérios mais empíricos e se, portanto, indicar qualquer tipo de reflexão sobre música, sobre a sua natureza, os seus fins e os seus limites como fazendo parte da disciplina, então o século XVIII afigurar-se-nos-á como uma viragem na reflexão sobre a arte e sobre a música; uma das muitas viragens que houve ao longo do pensamento humano desde a Grécia até aos nossos dias [...]”. (FUBINI, 2008, p.11-12)

⁸ “Although Aquinas wrote no treatise specifically on music (the *Ars musica* is spurious), there are passages scattered throughout his works that suggest a musical aesthetic consistent with his whole

No presente trabalho objetivamos expor e refletir, em linhas gerais, sobre uma possível estética musical em São Tomás de Aquino, analisando, de modo particular, a conexão entre a sua teoria sobre o *belo* e o caso específico da *música*. Para tal finalidade, dividimos a pesquisa em três partes:

I) **Música.** Estudo e análise de diferentes textos de São Tomás de Aquino em que se trata diretamente de algum aspecto da música, procurando sistematizá-los de acordo com os principais conceitos subjacentes.

II) **Beleza.** Estudo e análise de diferentes textos de São Tomás de Aquino em que se expõe o seu pensamento acerca do *belo*: sua definição, seus efeitos psicológicos e suas propriedades intrínsecas.

III) **Música e beleza.** Apresentação, a partir das análises dos textos de São Tomás de Aquino, de uma possível aproximação entre a teoria sobre o *belo* e os conceitos gerais acerca da *música*, procurando, assim, compreender o que constituiria propriamente o *belo* em música.

Muitos são os autores que já se dedicaram ao estudo do *belo* na obra de São Tomás de Aquino, entre os quais destacamos Umberto Eco, com seus trabalhos sobre estética medieval, em geral, e de São Tomás, em particular; e Edgar de Bruyne, com seus diversos estudos sobre a estética na Idade Média. Contudo, a questão particular da *música* nos textos de São Tomás de Aquino, parece-nos ser um tema ainda não suficientemente tratado, mesmo em autores que já se dedicaram à estética musical medieval.

system and predicated on his broader definitions of both the essence and the effects of beauty. This musical aesthetic, though, is austere in its Aristotelian terms of expression, but reveals nevertheless an awareness of the affective power of music.” (BOOTH, E.; GALLAGHER, S. In *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001. p.793-794)

2 A MÚSICA

Neste primeiro capítulo, procuramos expor sucintamente aquilo que poderia ser chamado, em sentido amplo, uma *estética musical* em São Tomás de Aquino, no sentido de uma reflexão sobre a natureza e os fins da *música*. A partir de textos do próprio São Tomás, visamos sistematizar em alguns grupos temáticos as suas principais idéias acerca da música. Ainda que o foco da pesquisa seja a noção do *belo*, consideramos oportuno tratar também de outras informações acerca da *música*, uma vez que podem se mostrar relevantes para uma melhor compreensão da aplicabilidade do conceito de *beleza* aos sons.⁹

Nos textos de São Tomás de Aquino podem-se encontrar diversas referências à música, considerando-a sob o aspecto (i) de ciência e de arte liberal, isto é, enquanto arte que se ordena a uma operação da razão e não a algo executado pelo corpo; (ii) enquanto um hábito operativo; e (iii) enquanto um produto ou objeto da arte humana.

Pode-se dizer que a abordagem de São Tomás sobre a música desenvolve-se, basicamente, em torno de dois grandes eixos temáticos. O primeiro diz respeito à *relação da música com a liturgia católica*. Com efeito, em diversos textos evidencia-se o contato pessoal de São Tomás com a prática da música sacra, assim como a sua concepção acerca das características próprias da música destinada ao uso litúrgico. Tais abordagens estão presentes em diferentes obras suas, entre as quais destacamos a questão da *Summa Theologiae* dedicada ao uso de cantos no louvor a Deus, os comentários ao Salmo XXXII e outras pequenas passagens de seus comentários, em especial aqueles dedicados à Sagrada Escritura.

O segundo eixo temático diz respeito à *relação da música com os números*, e abrange diferentes textos, especialmente aqueles contidos nos seus comentários às obras de Aristóteles, nos quais São Tomás trata da própria

⁹ Com esta postura não nos afastamos também de outros autores que, dedicando-se à *estética musical* ou à beleza musical, abordam também informações de diferentes temas relacionados à música. Em *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, por exemplo, ao tratar da estética musical na Idade Média, E.Fubini analisa não somente temas como o da beleza, mas também outros como a música enquanto ciência, a relação com a musicologia da Antigüidade, o papel ético da música etc. Em *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, U.Eco dedica um capítulo à beleza na música e nele aborda temas como a noção de harmonia, a influência da música nos afetos humanos, a influência da teoria musical grega e a finalidade da música litúrgica católica.

natureza dos sons, da ciência que os estuda ou dos princípios que regem tal ciência.

2.1 Música e Liturgia Católica

Sobre a música litúrgica nos textos de São Tomás de Aquino, julgamos oportuno considerar separadamente dois aspectos: (i) as referências diretas ao repertório sacro e as próprias composições litúrgicas de São Tomás; e (ii) as explicações acerca da música sacra ao longo de suas obras teológicas.

2.1.1 Repertório sacro

Pode-se considerar que, sendo um frade dominicano e um sacerdote, certamente São Tomás de Aquino esteve sempre familiarizado com o repertório musical próprio da liturgia católica, tanto o da Missa como o do Ofício divino. Em suas obras escritas, de fato, é possível verificar diversas referências diretas e indiretas a hinos, antífonas e responsórios próprios da música católica.¹⁰ A título de exemplificação, indicamos, a seguir, algumas destas passagens em que há uma clara referência a algum canto litúrgico.

Em *S. theol.*,¹¹ III, q.83, a.2 ad 2, por exemplo, São Tomás trata do Rito da Missa e explica particularmente o porquê de no Natal a Igreja celebrar três Missas, a saber, a Missa *da noite*, a Missa *da aurora* e a Missa *do dia*. Ao referir-se a cada uma delas, cita São Tomás o *Intróito*¹² cantado em cada uma delas: *Dominus dixit*, na Missa da noite; *Lux fulgebit*, na Missa da aurora; e *Puer natus est*, na Missa do dia (ver figura 1).

¹⁰ “Aquinas’s interest in music was stimulated in part by the cultural training which had made him familiar with Boethius’s *De Institutione Musica* and St. Augustine’s *De Musica*. In part, also, it came from his direct experience of sacred music.” (ECO, 1988, p.131, grifo nosso)

¹¹ Para todas as citações da *Summa Theologiae* no presente trabalho utilizaremos a edição de 2001, da Ed. Loyola.

¹² Intróito significa entrada. É composto por (i) uma antífona, (ii) o versículo de um salmo e (iii) o *Gloria Patri*: “Antigamente o salmo cantava-se durante a entrada do Papa, a qual levava bastante tempo. Depois de cada versículo repetia-se a antífona. A repetição ainda existe. Desde o século XI-XII cantava-se um versículo e acrescentava-se a repetição da antífona.” Como parte da Missa é atribuído ao Papa Celestino (+432) e é a introdução ao espírito da Missa, tendo o caráter de (i) programa, ao expor sucintamente os motivos da solenidade; e de (ii) convite, porque exorta aos afetos (alegria, dor, humildade etc.) próprios ao espírito da Missa em questão. (REUS, 1950, p.231-232)

No Natal, celebram-se várias missas por causa do tríptico nascimento de Cristo. Um é eterno, que nos é oculto. Por isso, *canta-se uma missa à noite, em cujo intróito se diz: “Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te”* (“o Senhor disse-me: ‘Tu é meu Filho, Eu hoje Te gerei’ ”). O outro nascimento é temporal, mas espiritual, pelo qual Cristo “surge como estrela da manhã nos nossos corações”, como é dito em II Pd I, 19. Por isso, *canta-se uma missa na aurora, em cujo intróito se diz: “Lux fulgebit super nos”* (“hoje uma luz brilhará sobre nós”). O terceiro é o nascimento temporal e corporal de Cristo, pelo qual ele, vestido de nossa carne, nos apareceu visível, saindo do seio virginal. É o que *se canta na terceira missa em pleno dia, em cujo intróito se diz: “Puer natus est nobis”* (“nasceu-nos um menino”).¹³ (grifo nosso)



FIGURA 1 – Intróito *Puer natus est*
(fonte: *Graduale: juxta ritum sacri ordinis praedicatorum*, 1950, p.31)

Outro exemplo de referência a cantos encontra-se no sermão sobre o Credo, *In Symb. Apost.* a.2, proferido ao povo em Nápoles na Quaresma de 1273, quando, ao tratar do segundo artigo do Credo, São Tomás refere-se à

¹³ In die autem Nativitatis plures missae celebrantur, propter triplicem Christi nativitatem. Quarum una est aeterna, quae, quantum ad nos, est occulta. Et ideo una Missa cantatur in nocte, in cuius introitu dicitur, *dominus dixit ad me, filius meus es tu, ego hodie genui te*. Alia autem est temporalis, sed spiritualis, qua scilicet Christus oritur tanquam Lucifer in cordibus nostris, ut dicitur II Pet. I. [...] Alia autem est temporalis, sed spiritualis, qua scilicet Christus oritur tanquam Lucifer in cordibus nostris, ut dicitur II Pet. I. Et propter hoc cantatur Missa in aurora, in cuius introitu dicitur, *lux fulgebit super nos*. Tertia est Christi nativitas temporalis et corporalis, secundum quam visibilis nobis processit ex utero virginali carne indutus. [...] Tertia est Christi nativitas temporalis et corporalis, secundum quam visibilis nobis processit ex utero virginali carne indutus. Et ob hoc cantatur tertia Missa in plena luce, in cuius introitu dicitur, *puer natus est nobis*. Licet e converso posset dici quod nativitas aeterna, secundum se, est in plena luce, et ob hoc in Evangelio tertiae Missae fit mentio de nativitate aeterna.

Maria Santíssima e menciona uma Antífona¹⁴ para a Oitava do Natal, a saber, *Nesciens Mater Virgo* (figura 2):

Devemos, em primeiro lugar, ouvir com satisfação as palavras de Deus [...] Em segundo lugar, devemos crer nas palavras de Deus [...] Em terceiro lugar, convém que sempre tenhamos o Verbo de Deus, que permanece em nós, como objeto das nossas meditações [...] Em quarto lugar, convém que o homem comunique aos outros a palavra de Deus [...] Em último lugar, devemos cumprir o que a palavra de Deus determinou.

[...] Na mesma ordem a Bem-aventurada Virgem Maria seguiu essas cinco recomendações, quando nela foi gerado o Verbo de Deus. Primeiramente, ouviu: “O Espírito Santo virá sobre ti” (Lc I, 35). Depois, consentiu pela fé: “Eis a escrava do Senhor” (Lc I, 38). Em terceiro lugar, recebeu o Verbo Encarnado e O carregou em seu seio. Em quarto lugar, ela O pronunciou quando a Ele deu a luz. Finalmente, nutriu-O e amamentou-O. *Eis porque a Igreja canta: “Ipsum Regem Angelorum sola Virgo lactabat ubere de caelo pleno”* (“A Virgem amamentava, fortalecida do Céu, o próprio Rei dos Anjos”).¹⁵ (grifo nosso)



FIGURA 2 – Antífona *Nesciens*, para a Oitava do Natal
(fonte: *Antiphonarium: sacri ordinis praedicatorum*, 1933, p.348)

¹⁴ Antífona é “um texto curto antes e depois de cada salmo do ofício, que indica a melodia do salmo e exprime sua idéia principal, ou tem relação com o mistério da festa respectiva.” (REUS, 1950, p.56)

¹⁵ Si ergo verbum Dei est filius Dei, et omnia Dei verba sunt similitudo quaedam istius verbi; debemus primo libenter audire verba Dei [...] Secundo debemus credere verbis Dei [...] Tertio oportet quod verbum Dei in nobis manens continue meditemur; [...] Quarto oportet quod homo verbum Dei communicet aliis, commonendo, praedicando, et inflammando. [...] Ultimo verbum Dei debet executioni mandari.

[...] Ista quinque servavit per ordinem beata Maria in generatione verbi Dei ex se. Primo enim audivit: *spiritus sanctus superveniet in te*, Luc. II, 35, secundo consensit per fidem: *ecce ancilla domini*, ibid. 38, tertio tenuit et portavit in utero, quarto protulit et peperit eum, quinto nutrivit et lactavit eum; unde Ecclesia cantat: *ipsum regem Angelorum sola virgo lactabat ubere de caelo pleno*.

Em outro sermão, o *Germinet terra*, parte 3, menciona São Tomás o canto *Ecce Crucem*:

Os que foram vencidos temem o estandarte do seu adversário, e porque os demônios foram vencidos por Cristo, eles temem a sua insígnia, que é o lenho da Cruz. *Daí cantar a Igreja: “Ecce lignum crucis, fugite partes adversae”* (“Eis o lenho da Cruz, fugi potências inimigas”).¹⁶ (tradução e grifo nosso)

Em *In Ioannem*, cap.16, l.5, São Tomás faz referência ao *Gradual*¹⁷ da Missa do Domingo de Páscoa, a saber, o *Haec dies* (ver figura 3). E o mesmo cântico é mencionado em *Sent.*, lib.4, d.15, q.3, a.3, qc.2 ad 1:¹⁸

Ele [Cristo] prometeu-lhes um coração cheio de alegria e exultação, dizendo “vosso coração se alegrará”, a saber, pela visão da minha Ressurreição. *Daí a Igreja cantar: “Haec dies quam fecit Dominus, exultemus et laetemur in ea”* (“Este é o dia que o Senhor fez para nós: alegremo-nos e nele exultemos”).¹⁹ (tradução e grifo nosso)



FIGURA 3 – Gradual *Haec dies*, do Domingo da Ressurreição (Páscoa)
(fonte: *Graduale: juxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum*, 1950, p.197)

Em outros textos, tais como em *Sent.*, lib.1, d.33, q.1, a.1, s.c. 1, e também em *S. theol.*, I, q.28, a.2, s.c., há referências diretas ao Prefácio da Santíssima Trindade, que é parte do Ordinário da Missa no Rito Romano e é

¹⁶ Qui victi sunt timent vexillum adversarii sui, et quia Daemones victi sunt a Christo, timent eius vexillum, quod est lignum crucis. Unde cantat Ecclesia: *ecce lignum crucis, fugite partes adversae*.

¹⁷ O Gradual é um canto cujo texto é em forma de versículos e é geralmente tirado dos salmos, sendo cantado após a leitura da Epístola na Missa: “O nome *gradual* deriva-se do uso de cantá-lo não na plataforma do púlpito ou ambão, mas num degrau (*gradus*). Por ser solo e respondido pelo coro, a sua melodia é riquíssima e melismaticamente o ponto culminante musical da missa dos catecúmenos, exprimindo em inspirações jubilosas a alegria e a gratidão da Igreja”. (REUS, 1950, p.236-237)

¹⁸ Ad primum ergo dicendum, quod dies resurrectionis, ut dictum est, totus est laetitiae; unde et cantatur: *haec dies quam fecit dominus, exultemus et laetemur in ea*.

¹⁹ Secundo promittit cordis gaudium, et exultationem, dicens et gaudebit cor vestrum, scilicet ex mea visione in resurrectione. Unde cantat Ecclesia: *haec dies quam fecit dominus, exultemus et laetemur in ea*.

tradicionalmente cantado pelo celebrante em grande parte dos domingos do ano.

Além das referências diretas feitas por São Tomás em seus textos, há referências a cânticos sacros muitas vezes ao longo das objeções expostas, contra ou a favor das quais São Tomás escreve.²⁰ Em *S. theol.*, III, q.2, a.5, por exemplo, dedica um artigo à questão se em Cristo houve união da alma e do corpo. No corpo do artigo, responde São Tomás afirmativamente, pois “é necessário afirmar que em Cristo a alma se uniu ao corpo, e o contrário é herético, porque suprime a verdade da humanidade de Cristo.”²¹ Antes, porém, de dar a solução à questão, são apresentados três possíveis objeções à tal solução e um argumento a favor, no qual se cita um hino litúrgico católico, o *O admirabile commercium*, hino das Laudes da solenidade da Circuncisão do Senhor (*In festo Circumcisionis*).²²

Utilização semelhante também se encontra em *S. theol.*, III, q.25, a.4, na questão se se deve adorar a cruz de Cristo com adoração de *latria*.²³ Responde São Tomás, no corpo do artigo, que a cruz de Cristo deve ser adorada, primeiramente, “porque representa para nós a figura de Cristo estendido nela”, e, em segundo lugar, “porque foi tocada pelos membros de Cristo e inundada com o seu sangue”; e por tais motivos deve se adorar a Cruz com a mesma adoração de *latria* que é tributada a Cristo. Em um dos argumentos citados na

²⁰ Referimo-nos aqui ao formato típico das questões da *Summa Theologiae* e também de outras obras, em que São Tomás de Aquino, ao tratar de um assunto, apresenta primeiramente diversos argumentos sobre algo e somente em seguida apresenta a sua solução para a questão, dedicando-se depois a responder cada um dos argumentos inicialmente apresentados. Ver também nota 6.

²¹ Unde necesse est dicere quod in Christo fuerit anima unita corpori: et contrarium est haereticum, utpote derogans veritati humanitatis Christi.

²² TOMÁS DE AQUINO, 2001, v.8, p.87. Sed contra est quod corpus non dicitur animatum nisi ex unione animae. Sed corpus Christi dicitur animatum: secundum illud quod Ecclesia cantat: *Animatum corpus assumens, de Virgine nasci dignatus est*. Ergo in Christo fuit unio animae et corporis.

²³ Este termo é utilizado tradicionalmente para indicar a diferença entre o culto prestado a Deus e o culto prestado aos Santos e à Santíssima Virgem Maria. A Deus adora-se pela sua infinita excelência, enquanto que aos Santos não se adora, mas somente se honra e venera como a amigos de Deus e intercessores junto a Ele. O culto a Deus, que é de adoração, é chamado de *latria*, enquanto que o culto aos Santos é chamado *dulia*. Por sua vez, o culto especial dedicado à Maria Santíssima é chamado *hiperdulia*, isto é, essencialíssima veneração, por se tratar da Mãe de Deus. (PIO X, 2005, p.110) Explica São Tomás, em *S. theol.* II-II, q.84, a.1 ad1: “A reverência é devida a Deus por causa da sua excelência, que também é comunicada a algumas criaturas, não em igualdade, mas por participação. Por isso, uma é a veneração prestada a Deus, que pertence à *latria*; outra é a veneração prestada às criaturas superiores, que pertence à *dulia* [...]”.

questão, menciona-se o hino *Vexilla Regis prodeunt*, hino das Vésperas do Domingo da Paixão.²⁴

Em *S. theol.*, III, q.30, a.2,²⁵ na questão se a anunciação à Santíssima Virgem Maria deveria ter sido feita por um anjo, no quarto argumento – antes de São Tomás apresentar a solução da questão – é citado um responsório²⁶ da Festa da Purificação de Nossa Senhora, em que se canta: *Gabrielem archangelum scimus divinitus te esse affatum* (“Sabemos que o arcanjo Gabriel te falou da parte de Deus”). O mesmo canto é também citado novamente como parte do argumento em *Sent.*, lib.3, d.3, q.3, qc.2 s.c.1. Na mesma obra, em lib.1, d.24, q.2, a.1 arg.5, cita-se também um trecho do hino *Angularis fundamentum*, para dedicação de uma igreja; e, em lib.1, d.44, q.1, a.3, arg., referencia-se o responsório *Beata es virgo Maria*, da Solenidade da Assunção de Nossa Senhora.

Outro manifesto exemplo de obras litúrgicas com os quais teve São Tomás contato direto são aquelas que ele próprio compôs,²⁷ notoriamente alguns textos de famosos cantos do Ofício e da Missa de *Corpus Christi*²⁸ no Rito Latino da liturgia católica: (i) Hino de Matinas: *Sacris solemnis* (sendo a sexta estrofe o *Panis Angelicus*); (ii) Hino de Laudes: *Verbum supernum prodiens* (sendo a quinta estrofe o *O salutaris hostia*); (iii) Hino das segundas Vésperas: *Pange Lingua* (sendo a quinta estrofe o *Tantum ergo*); e a (iv) Sequência *Lauda Sion*, da Missa.

²⁴ TOMÁS DE AQUINO, 2001, v.8, p.390. Sed contra, illi exhibemus adorationem latraie in quo ponimus spem salutis. Sed in cruce Christi ponimus spem: cantat enim Ecclesia: *O Crux, ave, spes única, Hoc passionis tempore, Auge piis iustitiam, Reisque dona veniam*. Ergo cruz Christi est adoranda adoratione latraie.

²⁵ Praeterea [...] unde cantat Ecclesia: *Gabrielem archangelum scimus divinitus te esse affatum* [...]

²⁶ “O responsório era primitivamente a resposta do coro a um salmo recitado por um ou mais cantores, que tinham um papel preponderante. No ofício o responsório é um canto que se segue à recitação das lições nas matinas e à capitula nas horas menores e nas completas (responsório breve). Compõe-se do responso (parte repetida) e do verso. Já era conhecido no século IV.” (REUS, 1950, p.56)

²⁷ Eco analisa brevemente o que seria uma *poética* tomista: “It would most likely conform with the principles of his aesthetics, converted into rules governing concrete artistic labors. Aquinas’s poetics would be a classical poetics, a poetics of precision, in which beauty consists in being adapted to an end, in ability to express well whatever it is that has to be said. It is a poetics which is evident in Aquinas’s own compositions, where musical values combine with theological subtleties and emotional content in a single clear, condensed, turn of phrase”. (ECO, 1988, p.159)

²⁸ Tanto o Ofício de *Corpus Christi*, chamado *Sacerdos in aeternum*, como a Missa, chamada *Cibavit*, foram compostos por São Tomás de Aquino em 1264, por solicitação do Papa Urbano IV (AMEAL, 1961, p.88) e promulgados no mesmo ano e pelo mesmo papa através da Bula *Transiturus*, que instituía a festa de *Corpus Christi* para toda a Igreja. (TORREL, 2004, p.153)

Na estruturação do texto de tais cantos é possível observar uma série de regras de produção artística que se conectam diretamente com noções próprias da concepção de *belo* em São Tomás de Aquino. Assim, por exemplo, o número de sílabas das estrofes, o modo claro de expor o conteúdo, a regularidade rítmica etc. são alguns dos elementos concretos de tais obras que permitem: (i) verificar nelas uma aplicação prática de determinadas características do *belo* (consonância, integridade, clareza), que procuraremos aprofundar posteriormente; e (ii) supor que tais regras, ainda que relativas aos textos, possivelmente referem-se diretamente a determinados imperativos próprios da música, já que, na liturgia, aos textos compostos correspondia uma determinada melodia em cantochão.²⁹

Para exemplificar essa possível conexão entre princípios de ordem estética – tais como a noção de proporção – e obras artísticas concretas, entendemos ser conveniente analisar brevemente a estrutura geral da Sequência³⁰ *Lauda Sion*, na qual é facilmente perceptível a utilização de relações numéricas na organização geral do texto. Esta obra de São Tomás, em forma de versos, é composta por 24 estrofes. Cada uma das primeiras 18 estrofes é formada por 3 versos. As 5 primeiras seguem, segundo o número de sílabas dos versos, a forma 8-8-7, apresentando rima entre as últimas palavras dos dois primeiros versos – cujas últimas palavras apresentam acento tônico na penúltima sílaba – e finalizando o terceiro verso com palavra com acento tônico na antepenúltima sílaba. A sexta estrofe possui a forma 10-10-7, enquanto a sétima estrofe retoma a forma 8-8-7 e a oitava segue a forma 7-7-7. Da oitava estrofe até a décima nona, a forma utilizada é a mesma das 5 primeiras, isto é, 8-8-7. Da décima nona até a vigésima segunda estrofe, passa a haver quatro versos por estrofe, mantendo, contudo, a mesma disposição de acentos tônicos

²⁹ Eco menciona esta estreita relação entre texto e cantochão: “We might observe [...] that Aquinas was compelled to make his poetic creations follow existing melodies, with each syllable corresponding to a change in pitch, in the classical manner of the plainchant sequence. In fact this put him in vital contact with a creative process in which music leads to the birth of poetry and imposes on it the imperatives of consonance and proportion”. (ECO, 1988, p.16)

³⁰ “Sequência (de *sequor*= seguir) significava a continuação em neumas longas da última nota do aleluia do Gradual, chamado *jubilus alleluaticus*. Por ser de difícil execução, organizou-se um texto silábico, correspondente às notas e que se chamou sequência. Às vezes faltava simetria do texto, de maneira que este pouco se diferenciava da prosa; por isso davam à sequência o nome de prosa. Finalmente se criaram sequências independentes do aleluia, com melodias próprias, que ocuparam o lugar costumeado depois do Gradual [...] Das muitas sequências da Idade Média, São Pio V conservou cinco: *Victimae paschali* (Páscoa [...]); *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostes [...]); *Lauda Sion* (Corpo de Deus [...]); *Stabat Mater* (Nossa Senhora das Dores [...]); *Dies Irae* (Réquiem [...]). (REUS, 1944, p.56)

nas últimas palavras dos versos, ainda que na forma 8-8-8-7. As duas últimas estrofes são constituídas por cinco versos na forma 8-8-8-8-7. Finaliza-se com o *Amen* e o *Alleluia*.

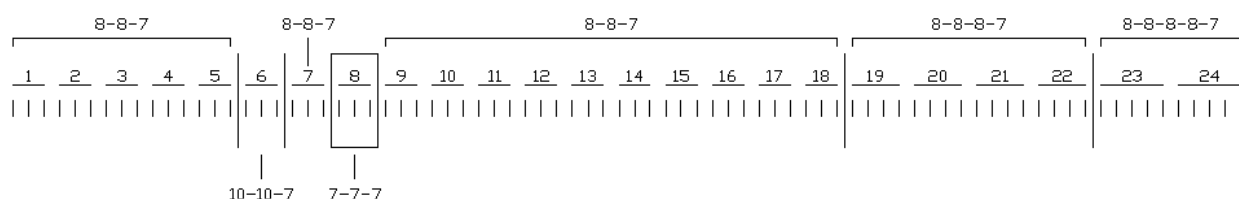


FIGURA 4 – Divisão do hino em versos e estrofes com indicação da forma métrica das estrofes (fonte: o autor)

A análise métrica das duas primeiras estrofes evidencia o esquema formal que será repetido depois:

Nº DA ESTROFE	LATIM (original)	PORTUGUÊS (tradução ³¹)	FORMA (métrica)
I	Lauda Sion Salvatorem, lauda ducem et pastorem, in hymnis et canticis .	<i>Sião, louva o Salvador, Louva o teu guia e pastor, Nos teus hinos, nos teus cantos.</i>	(8-8-7)
II	Quantum potes, tantum <u>aude</u> : quia maior omni <u>laude</u> , nec laudare sufficis .	<i>Tanto podes, tanto ouses. Em louvá-lo não repouses: Sempre excede o teu louvor.</i>	(8-8-7)
[...]			

Quanto ao conteúdo expresso ao longo do texto, pode-se fazer a seguinte síntese: (i) ordena-se o louvor ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia³² (versos 1 a 15); (ii) demonstra-se a razão da comemoração da sua instituição (versos 16 a 30); (iii) detalha-se a doutrina católica sobre a Eucaristia (versos 31 a 62); (iv) mostra-se o cumprimento, na Eucaristia, das diversas figuras do Antigo Testamento (versos 63 a 70); (v) pede-se a Cristo, o Bom Pastor, que nos alimente, nos guarde e nos torne participantes do banquete do

³¹ Para tradução do Latim utilizamos o *Missal Quotidiano*, de D.Beda Keckeisen O.S.B., edição de 1954.

³² A Eucaristia é “um Sacramento que, pela admirável conversão de toda a substância do pão no Corpo de Jesus Cristo, e de toda a substância do vinho no seu precioso Sangue, contém verdadeira, real e substancialmente o Corpo, Sangue, Alma e Divindade do mesmo Jesus Cristo Nosso Senhor, debaixo das espécies de pão e de vinho, para ser nosso alimento espiritual”. (PIO X, 2005, p.153)

Céu (versos 71 a 80).³³ É digno de nota o fato de ocorrer uma mudança na métrica justamente na sexta estrofe (ver figura 4), na qual há referência direta à festa de *Corpus Christi*, para a qual a própria Sequência foi escrita: *Dies enim solémnis ágitur, in qua mensae prima recólitur, hujus institútio* (“É hoje a solene festa, que nos recorda o que atesta a sagrada instituição”).

A partir destas descrições acerca da estrutura métrica e do conteúdo do texto de São Tomás de Aquino podem-se auferir algumas conclusões:

1) Há um conteúdo doutrinário claro, devidamente expresso ao longo do texto, e convenientemente organizado: o que é a Eucaristia, porque se deve adorá-la, a relação entre a Eucaristia e suas prefigurações no Antigo Testamento etc.;

2) As palavras escolhidas para expressar verbalmente tal conteúdo são organizadas, ao longo dos versos, de tal forma que apresentam relações de semelhança (i) em termos de duração temporal, através do número de sílabas, e (ii) em termos de intensidade, através da repetição de padrões de acentuação;

3) As palavras formam ainda unidades maiores, os versos, que se organizam em unidades mais amplas, as estrofes, mas segundo um determinado princípio, a saber, respeitando-se o número de sílabas do verso;

4) Dentro de uma mesma estrofe há relações de diversidade e igualdade entre os versos: os dois primeiros versos apresentam o mesmo número de sílabas e o mesmo fonema na última sílaba, ou seja, há rima entre o primeiro e o segundo verso. O terceiro verso apresenta sete sílabas e um fonema final que não rima com os dois anteriores, mas rima com o último verso da estrofe seguinte;

5) Há, além disso, um padrão na acentuação das palavras dentro de um mesmo verso: o acento tônico cai sempre nas sílabas “ímpares”, isto é, na primeira, terceira etc.; p.ex.: **Lauda Sion Salvatore**rem;

6) Finalmente, o padrão de número de sílabas, de número de versos e de rimas repete-se praticamente ao longo de toda a Sequência, mas em determinados momentos altera-se para um padrão semelhante, com características diversas, como, por exemplo, nas estrofes 6 e 8, em que o número de sílabas dos versos é alterado. Contudo, longe de ser arbitrária, tais

³³ Explicação apresentada na Enciclopédia Católica (Catholic Encyclopedia). Disponível em: www.newadvent.org/cathen/09036b.htm

modificações na estrutura padrão parecem, algumas vezes, referir-se diretamente a uma ênfase no conteúdo do texto em questão;

Em suma, as palavras estruturam-se segundo uma mesma unidade – o número de sílabas e a intensidade (acento tônico) das mesmas – e segundo relações de semelhança, havendo também um padrão para a organização interna das estrofes. Enfim, há diversos elementos reduzidos à unidade, seja na construção do verso, na construção da estrofe, na articulação das estrofes entre si e na composição da obra como um todo.

Ora, estes mesmos princípios de organização de elementos no tempo através de duração e intensidade dos sons, semelhança de elementos e construção de unidades maiores, são plenamente aplicáveis ao caso concreto da música, com a diferença que, como mostraremos posteriormente, o dado absolutamente necessário na música é a distinção clara de altura entre os sons. Consideramos oportuno analisar brevemente o início da melodia gregoriana da Sequência *Lauda Sion*³⁴, procurando constatar de que forma podem ser aplicáveis à estrutura musical regras artísticas análogas àquelas encontradas na elaboração do texto.

³⁴ Acerca da tradicional melodia em cantochão correspondente à Sequência *Lauda Sion*: “The plainsong melody of the *Lauda Sion* includes the seventh and eighth modes. Its purest form is found in the recently issued Vatican edition of the Roman Gradual. Its authorship is not known; and, accordingly, the surmise of W. S. Rockstro that the text-authors of the five sequences still retained in the Roman Missal probably wrote the melodies also (and therefore that St. Thomas wrote the melody of the *Lauda Sion*), and the conviction of a writer in the *Irish Ecclesiastical Record*, August, 1888 (St. Thomas as a Musician), to the same effect, are incorrect. Shall we suppose that Adam of St. Victor composed the melody? The supposition, which would of course date the melody in the twelfth century, is not an improbable one. Possibly it is of older date; but the peculiar changes of rhythm suggest that the melody was composed either by Adam or by some fellow-monk of St. Victor's Abbey; and the most notable rhythmic change is, as has been remarked above, the inclusion of the intractable liturgical text: *Hæc dies quam fecit Dominus* — a change demanding a melody appropriate to itself. Since the melody dates back at least to the twelfth century, it is clear that the *local tradition* ascribing its composition to Pope Urban IV (d. 1264), who had established the feast-day and had charged St. Thomas with the composition of the Office, is not well-based: *Contemporary writers of Urban IV speak of the beauty and harmony of his voice and of his taste for music and the Gregorian chant; and, according to a local tradition, the music of the Office of the Blessed Sacrament — a composition as grave, warm, penetrating, splendid as the celestial harmonies — was the work of Urban IV.*” (Catholic Encyclopedia. In: www.newadvent.org/cathen/09036b.htm)

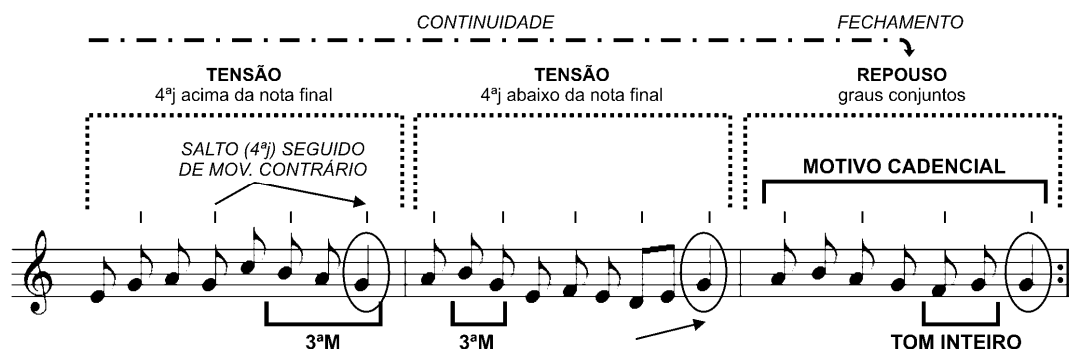


FIGURA 5 – Melodia gregoriana referente às quatro primeiras estrofes da Sequência *Lauda Sion*
(Fonte: *Liber Usualis*, 1961, p.945-946)

A primeira evidência da utilização do princípio de *proporção* na estruturação da obra musical está na própria configuração da escala de sons musicais escolhidos, isto é, no modo utilizado, uma vez que é constituído por sons cujas relações entre si são fundamentadas em precisas proporções matemáticas (como a relação de um tom, por exemplo). Além disso, é facilmente perceptível a utilização das chamadas consonâncias (intervalos de 8^a, 5^a e 4^a) ao longo de todos os períodos melódicos da obra, especialmente nos saltos ascendentes, nos pontos de conclusão das frases e nas conexões entre a última nota de um período e a primeira do seguinte, denotando a preocupação em se atingir um som “harmonioso” nos pontos principais da melodia. Há ainda relações de simetria relativamente aos movimentos ascendentes e descendentes e às progressões em graus conjuntos.

Também é perceptível uma *ordem* que rege a estruturação dos períodos melódicos correspondentes às estrofes do texto, assim como também o conjunto de tais períodos na composição da obra completa. Com efeito, os diferentes períodos ligam-se uns aos outros por notas musicais em comum, por intervalos em consonância ou ainda pela semelhança e repetição de motivos musicais,

como, por exemplo, o tema cadencial, que se apresenta como um motivo recorrente.



**Breve análise da melodia correspondente à primeira estrofe do *Lauda Sion*³⁵
(Fonte: o autor)**

Há ainda outra regra artística regendo a melodia gregoriana, análoga ao princípio de *clareza* correspondente à organização e expressão do conteúdo do texto. De fato, assim como um texto é dito claro na medida em que é facilmente acessível ao intelecto humano, também na música poder-se-ia dizer que há clareza quando a obra evidencia facilmente a sua estruturação interna. Ora, no *Lauda Sion*, esta clareza da estrutura manifesta-se (i) pelas proporções numéricas em que se fundamentam as construções melódicas e rítmicas, pois são aquelas mais facilmente perceptíveis e, portanto, mais facilmente compreendidas; e (ii) por algumas características elementares, tais como as relações intervalares próprias do modo utilizado ou as relações de início, continuidade e conclusão, que se apresentam sempre bastante evidentes.

Assim, pois, nesta primeira seção da pesquisa pôde-se observar que em muitas passagens das obras de São Tomás de Aquino evidencia-se o seu contato direto com a música sacra católica, inclusive através da composição de determinados obras litúrgicas. Com efeito, os textos adaptavam-se a uma monodia, algumas vezes já existente, e, além disso, os princípios que regiam a

³⁵ Em síntese, no primeiro período melódico identificam-se: (i) as características fundamentais do modo utilizado (VII e VIII modos); (ii) a variedade de elementos de conclusão regidos pela centralidade da nota “sol”: finalização a partir da 4ª ascendente (na primeira frase), a partir da 4ª descendente (na segunda frase) e a partir de graus conjuntos (na terceira frase); (iii) A presença de um motivo cadencial que será elemento recorrente garantindo continuidade e unidade entre os 12 períodos musicais que compõem a obra; (iv) a presença de um princípio que se estenderá ao longo de todo o hino: a tensão gerada nas duas primeiras frases (através de saltos ou de distanciamentos da nota final) sendo sempre resolvida pelo motivo cadencial – graus conjuntos em torno da nota final.

ordenação interna dos versos são aplicáveis, via analogia, também à estruturação das melodias gregorianas em si mesmas, isto é, em termos puramente musicais.

2.1.2 Características da música sacra

Tendo-se observado, na seção anterior, o contato direto de São Tomás de Aquino com a música sacra, objetivamos, agora, analisar os textos em que se trata diretamente da natureza ou dos efeitos próprios da música sacra.

Na segunda seção da segunda parte da *Summa Theologiae*, São Tomás de Aquino dedica vinte questões (da questão 81 até a 100) à virtude da Religião.³⁶ A questão 91, dividida em dois artigos, trata sobre o uso do nome de Deus para invocação pelo louvor. No primeiro artigo, *S. theol.*, II-II, q.91, a.1, ad2, São Tomás explica que Deus deve ser louvado oralmente, isto é, por palavras, pelo homem, não para que o homem possa revelar a Deus a sua disposição interior, uma vez que Deus já a conhece, mas para que aqueles que louvam, e os demais que ouvem o louvor, sejam todos estimulados a aumentar e intensificar a afeição para Deus:³⁷ “O louvor externado pelos lábios é proveitoso para excitar o afeto do coração de quem louva, e para estimular os outros ao louvor de Deus [...]”.³⁸ No segundo artigo da questão, São Tomás mostra que se devem usar *cantos* no louvor a Deus, já que tudo aquilo que seja *útil para estimular a afeição humana para Deus* pode ser convenientemente assumido no louvor divino. No corpo do referido artigo, há referências diretas às idéias sobre música contidas no Livro VIII da *Política*, de Aristóteles; no Proêmio do *De Institutione Musica*, de Boécio, e nas *Confissões*, de Santo Agostinho:

O louvor pela voz é necessário para estimular a afeição humana para Deus. Por isso, qualquer coisa que seja útil para isso, é assumido

³⁶ “A virtude da religião é assim chamada, porque constitui o vínculo que deve ligar o homem com Deus, como princípio de todo bem, e uma perfeição da vontade, mediante a qual se aprecia e estima em seu verdadeiro valor a relação de dependência do homem para com Deus, como primeiro princípio, último fim, ser infinitamente perfeito e causa primeira de toda a perfeição.” (PEGUES, 1942, p.140-141)

³⁷ ECO, 1988, p.131-132.

³⁸ Ad secundum dicendum quod laus oris inutilis est laudanti si sit sine laude cordis, quod loquitur Deum laudem dum *magnalia eius operum* recogiat cum affectu. Valet tamen exterior laus oris ad excitandum interiorem affectum laudantis, et ad provocandum alios ad Dei laudem, sicut dictum est.

convenientemente no louvor divino. *Também é verdade que, segundo as diferenças das melodias, as pessoas são levadas a sentimentos diferentes. A essa conclusão chegaram Aristóteles e Boécio.* Por isso, foi salutar a introdução do canto nos louvores divinos para que os espíritos mais fracos fossem mais incentivados à devoção.³⁹ (grifo nosso)

No mesmo artigo, na resposta à primeira objeção, na qual se diz que não se deveria usar cânticos vocais no louvor a Deus, explica São Tomás que a expressão “cânticos espirituais”, que se encontra nas Sagradas Escrituras (Cl III, 16), significa não somente o que se canta interiormente, mas também aquilo “que as palavras sonoras dizem externamente”, e, assim, pois, “a devoção é estimulada por esses cantos.”⁴⁰ Na resposta à segunda objeção, que se apóia em um texto de São Jerônimo⁴¹ para supostamente condenar o canto na Igreja, São Tomás explica que a condenação se dirige apenas àqueles que cantam de maneira “teatral” na Igreja, ou seja, com a finalidade de se exibirem e de se deleitarem ao invés de excitarem a devoção dos fiéis:

Deve-se dizer que Jerônimo não condena absolutamente o canto, mas repreende aqueles que na Igreja *cantam de modo teatral*, não para excitar a devoção, antes para se exibirem e se deleitarem. Pelo que Agostinho (X Confess.) diz: “Quando atendo mais à melodia do que ao significado das palavras cantadas, confesso que faço e devo me penitenciar: prefiro então não ouvir o cantar”.⁴² (grifo nosso)

³⁹ Respondeo dicendum quod, sicut dictum est, laus vocalis ad hoc necessaria est ut affectus hominis provocetur in Deum. Et ideo quaecumque ad hoc utilia esse possunt, in divinas laudes congruenter assumuntur. Manifestum est autem quod secundum diversas melodias sonorum animi hominum diversimode disponuntur, ut patet per philosophum, in VIII Polit., et per Boetium, in prologo musicae. Et ideo salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem. Unde Augustinus dicit, in X Confess.: *Adducor cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmorum animus in affectum pietatis assurgat.* Et de seipso dicit, in IX Confess.: *Flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter.*

⁴⁰ Ad primum ergo dicendum quod cantica spiritualia possunt dici non solum ea quae interius canuntur in spiritu, sed etiam ea quae exterius ore cantantur, inquantum per huiusmodi cantica spiritualis devotio provocatur.

⁴¹ Diz São Jerônimo (ad Ephes.5): “Ouçam os jovens que têm o ofício de cantar salmos na Igreja: não devem cantar para Deus só com palavras, mas com o coração; não imitando aqueles artistas que, para preparar as gargantas e suavizar as vozes, enchem-se de medicamentos especiais; para trazer para a Igreja melodias e cantos teatrais”.

⁴² Ad secundum dicendum quod Hieronymus non vituperat simpliciter cantum, sed reprehendit eos qui in Ecclesia cantant more theatro, non propter devotionem excitandam, sed propter ostentationem vel delectationem provocandam. Unde Augustinus dicit, in X Confess.: *Cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem.*

Na resposta à terceira objeção, que cita um decreto segundo o qual os de maior dignidade na Igreja não deveriam cantar, São Tomás reconhece que para estimular a devoção dos fiéis, a pregação é mais eficaz que o canto: “Deve-se dizer que é mais excelente aumentar a devoção das pessoas pelo ensino da doutrina e pela pregação do que pelo canto.”⁴³ Daí que aqueles de maior dignidade na Igreja devem dedicar-se ao ensino e à pregação e não aos cantos, para “que por eles não descuidem das tarefas mais importantes.” Na resposta à quarta objeção, que diz respeito ao uso de instrumentos musicais, São Tomás referencia Aristóteles, e assinala que o uso de flautas e instrumentos musicais⁴⁴ semelhantes não devem ser usados no louvor divino porque eles ordenam a alma do homem mais para o deleite do que propriamente para uma adequada disposição interior:⁴⁵

Deve-se dizer, como ensina Aristóteles: “Para ensinar não se deve usar flautas nem instrumentos semelhantes, como a cítara e outras, mas tudo que possa contribuir para os ouvintes serem bons”, até porque *esses instrumentos musicais movem mais a alma para o deleite do que para a formação da boa disposição interior*. No Antigo Testamento, usavam-se esses instrumentos, quer porque o povo era mais grosseiro e carnal, e por isso deviam ser estimulados por tais instrumentos, como também pelas promessas terrenas; quer porque esses instrumentos materiais eram figurativos.⁴⁶ (grifo nosso)

⁴³ Ad tertium dicendum quod nobilior modus est provocandi homines ad devotionem per doctrinam et praedicationem quam per cantum. Et ideo diaconi et praelati, quibus competit per praedicationem et doctrinam animos hominum provocare in Deum, non debent cantibus insistere, ne per hoc a maioribus retrahantur. Unde ibidem Gregorius dicit: *Consuetudo est valde reprehensibilis ut in diaconatus ordine constituti modulationi vocis inserviant, quos ad praedicationis officium et eleemosynarum studium vacare congruebat*.

⁴⁴ Segundo Eco (1988, p.135), São Tomás de Aquino ao rejeitar o uso de instrumentos musicais na música litúrgica não subestima, contudo, a experiência estético-musical, mas, pelo contrário, tem consciência dela: “Aquinas’s rejection of instrumental music is inspired, not by a disdain of aesthetic experience, but by an acknowledgment of it. He has no thought of forbidding its use on other occasions. He accepts a strictly aesthetic role for music, in addition to its power to stimulate immediate emotion. And he does not exclude the possibility that music may have an educative function which is effected precisely in the course of aesthetic contemplation; the idea here is that an experience of proportion in a beautiful object can induce within us a stage of order and harmony. This view is implied in a number of passages in Aquinas.”

⁴⁵ Em *Expositio super Iob ad litteram*, cap.21, ao comentar o versículo em que Jó refere-se aos homens maus e aos filhos deles, que “cantam ao som do pandeiro e da cítara, divertem-se ao som da flauta”, explica São Tomás que tal passagem refere-se àquilo em que consistia, segundo os antigos, a *instrução musical* das crianças: “elas eram ensinadas tanto a bem tocar música como também a julgar competentemente o modo como os outros tocam.” (tradução nossa) Eis o original em latim: “[...] tertio ponit eorum disciplinam qua apud antiquos liberi instruebantur in musicis, unde dicit *tenent tympanum et citharam, et gaudent ad sonitum organi*, quasi instructi ad hoc quod et ipsi convenienter musica utantur et alios audiendo prudenter iudicent.”

⁴⁶ Ad quartum dicendum quod, sicut philosophus dicit, in VIII Polit., *neque fistulas ad disciplinam est adducendum, neque aliquod aliud artificiale organum, puta citharam et si quid tale alterum est, sed quaecumque faciunt auditores bonos*. Huiusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona

Na resposta à quinta objeção, enfim, São Tomás apresenta algumas razões para que se aceite o canto no louvor a Deus, ainda que, aparentemente, a música possa tirar a atenção dos fiéis do texto litúrgico ou, até mesmo, dificultar a sua apreensão:

Deve-se dizer que quando dá muita atenção ao canto para se deleitar, o espírito deixa de considerar as palavras cantadas. Mas, se a pessoa canta por causa da devoção, mais atentamente perceberá o sentido das palavras, porque demora-se mais nelas, e porque, como diz Agostinho (X Confess.): “Todos os afetos de nosso espírito, conforme a sua diversidade, descobrem modalidades próprias da voz e do canto com as quais se movem, por uma secreta familiaridade”. O mesmo se aplica aos que ouvem os cânticos, os quais, embora às vezes não entendam o que se canta, todavia, entendem a razão do canto, isto é, o louvor a Deus. E isto é suficiente para despertar a devoção.⁴⁷

Também em *Summa contra Gentiles*,⁴⁸ lib.III, cap. CXIX, São Tomás trata da necessidade de a mente humana ser elevada a Deus por meio de coisas sensíveis. Ao longo do texto, são mencionados os sacrifícios sensíveis que o homem oferece a Deus, os meios de santificação do homem por meio de coisas sensíveis e determinadas ações pelas quais o homem é despertado para as coisas de Deus. Entre estas ações, cita-se o caso concreto do *canto*:

Também são feitas pelos homens algumas ações sensíveis, não para moverem a Deus, mas para que por elas sejamos despertados para as coisas divinas, como são as prostrações, genuflexões, *vozes clamorosas e cantos*. Essas coisas são feitas, não como se Deus delas necessitasse, pois Deus conhece tudo e a sua vontade é imutável, e recebe o afeto espiritual, não os movimentos do corpo. Mas fazemos tais coisas por nossa causa, para que *por meio dessas ações corpóreas a mente se eleve para Deus e se inflame a nossa afeição*. E, ao mesmo tempo, professamos por meio delas que Deus é o autor de nossa alma e do nosso corpo, a quem oferecemos esses obséquios espirituais e corpóreos.⁴⁹ (grifo nosso)

dispositio. In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas. Tum etiam quia huiusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant.

⁴⁷ Ad quintum dicendum quod per cantum quo quis studiose ad delectandum utitur, abstrahitur animus a consideratione eorum quae cantantur. Sed si aliquis cantet propter devotionem, attentius considerat quae dicuntur, tum quia diutius moratur super eodem; tum quia, ut Augustinus dicit, in X Confess., *omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur*. Et eadem est ratio de audientibus, in quibus, etsi aliquando non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam.

⁴⁸ Para todas as citações da *Summa contra Gentiles* no presente trabalho utilizaremos a edição de 1996 da EDIPUCRS.

⁴⁹ Exercentur etiam ab hominibus quaedam sensibilia opera, non quibus Deum excitet, sed quibus seipsum provocet in divina: sicut prostrationes, genuflexiones, vocales clamores, et cantus. Quae non fiunt quasi Deus his indigeat, qui omnia novit, et cuius voluntas est

Em *Sent.*, lib.4, d.15, q.4, a.2, qc.1 co., apresenta São Tomás as mesmas idéias com relação à conveniência de o canto ser utilizado no louvor divino, apontando que há dois tipos de oração, a privada, que cada um faz por si mesmo, e a pública, que é incumbência dos ministros da Igreja. Sendo tal oração pública feita pelo ministro sagrado, é conveniente que ela seja vocalmente expressa e não somente mental, favorecendo, assim, a devoção dos demais.⁵⁰ Na mesma obra, em lib.3, d.9, q.1, a.3, qc.3 co., explica-se que em nós há um tríptico bem: o espiritual, o corporal e o extrínseco; e como todos eles nos são dados por Deus, também por meio deles devemos exprimir a nossa adoração a Deus: “Segundo o espírito exprimimos a Deus o nosso amor; segundo o corpo, as prostrações e os *cantos*; e segundo os bens extrínsecos, os sacrifícios, as luzes etc.”⁵¹

Nos seus comentários aos Salmos, também menciona São Tomás alguns aspectos referentes à música litúrgica, particularmente os seus efeitos e a sua própria constituição sonora. Comentando o versículo 2 do salmo XXXII, que diz “Celebrai o Senhor com a cítara, entoai-lhe hinos na harpa de dez cordas”, São Tomás explica que no louvor divino o afeto do homem deve ser dirigido para Deus e, com tal finalidade, a música pode ser utilizada. Para exemplificar o

immutabilis, et affectum mentis, non motum corporis propter se acceptat: sed ea propter nos facimus, ut per haec sensibilia opera intentio nostra dirigatur in Deum, et affectio accendatur. Simul etiam per haec Deum profiteamur animae et corporis nostri auctorem, cui et spiritualia et corporalia obsequia exhibemus.

⁵⁰ Respondeo dicendum ad primam quaestionem, quod duplex est oratio: scilicet privata, quam quisque pro se facit; et publica, quae facienda incumbit ministris Ecclesiae, ut dictum est. Et quia haec publica oratio non fit ab orante solum pro se, sed pro aliis; ideo non debet solum esse mentalis, sed vocalis etiam, ut per orationem voce expressam etiam alii ad devotionem excitentur, et ad continuandum intentionem suam orantibus; et propter hoc etiam cantus ab Ecclesia instituti sunt. Unde Augustinus dicit de seipso, quod flebat uberrime in hymnis et canticis suave cantantis Ecclesiae, et quod voces illae influebant auribus ejus, et eliquabatur veritas in cor ejus. Oratio autem privata est quam quis pro seipso facit; et haec quidem potest et voce et sine voce fieri, secundum quod magis orantis animo suppetit. Sed tamen vox orationi adjungitur propter quatuor. Primo ut homo excitet seipsum verbis ad devote orandum. Secundo ut intentionem custodiat ne evagetur; magis enim tenetur ad unum, si verba etiam orantis affectui conjunguntur. Tertio ex vehementia devotionis in orante vox sequitur; quia motus superiorum virum, si sit fortis, etiam ad inferiores redundat; unde et cum mens orantis per devotionem accenditur, in fletus et suspiria et jubilos et voces inconsiderate prorumpit. Quarto propter debitum justitiae; quia Deo, cui reverentia exhibetur, non solum mente, sed etiam corpore serviendum est.

⁵¹ Ad tertiam quaestionem dicendum, quod in nobis est triplex bonum; scilicet spirituale, corporale, et extrinsecum; et quia haec omnia in nobis a Deo sunt, ideo secundum omnia debemus Deo latram exhibere: et secundum spiritum exhibemus ei debitam dilectionem; secundum corpus prostrationes et cantus; secundum exteriora autem, sacrificia, luminaria, et hujusmodi: quae Deo non propter ejus indigentiam exhibemus, sed in recognitionem quod omnia ab ipso habemus: et sicut eum ex omnibus recognoscimus, ita etiam eum ex omnibus honoramus.

poder da música sobre os ânimos dos homens, São Tomás cita um episódio que Boécio, no seu tratado de Música, relata a respeito de como Pitágoras conseguiu acalmar um jovem através da música:

Sabe-se que no louvor divino intenta-se principalmente que o afeto do homem tenda para Deus e a Ele se dirija. *Sabe-se também que as consonâncias musicais mudam o afeto do homem.* É por isso que Pitágoras vendo que um jovem estava furioso ao som do modo frígio, fez alterar o modo; assim abrandou o ânimo do jovem enfurecido para um estado de mente apaziguadíssimo, conforme relata Boécio no proêmio do seu Tratado de Música. Por isso *que em todo culto são executadas algumas músicas, a fim de incitar a alma a se voltar para Deus.*⁵² (tradução e grifo nossos)

Na continuidade do mesmo texto, São Tomás faz referência direta ao capítulo 7 do Livro VIII da *Política* de Aristóteles e indica três gêneros musicais, cada um dos quais produziria determinados efeitos na alma: “[...] o afeto do homem pelos instrumentos e pelas harmonias musicais se ordena a três coisas: (i) ora se estabelece em certa retidão e firmeza de alma; (ii) ora arrebatase às coisas elevadas; e (iii) ora repousa na doçura e na alegria”. (tradução nossa) Em seguida, São Tomás estabelece uma conexão entre estes diferentes efeitos da música, a teoria musical dos modos eclesiásticos⁵³ (modos dórico, frígio, lídio,

⁵² Ponit modum laudis et jucunditatis. Sciendum est autem quod in laude Dei praecipue intenditur quod affectus hominis tendat in Deum, et dirigatur. Item consonantiae musicae immutant hominis affectum. Unde Pythagoras videns quod juvenis insaniret ad sonum Phrygium, mutari modum fecit; ita furentis adolescentis animum ad statum mentis pacatissimae temperavit, ut dicit Boetius in proemio musicae suae. Inde est quod excogitatum est, quod in omni cultu aliquae consonantiae musicae exercentur, ut animus hominis excitetur ad Deum.

⁵³ Também no *Sententia libri Politicorum*, lib.3, l.2, n.8, são citados novamente os modos musicais. Diz São Tomás que caso se altere a ordem política de uma cidade, muda-se também a própria cidade, ainda que o local dela e os homens que a habitam sejam os mesmos. Não só no caso das cidades, mas em outros casos ocorre algo semelhante, a saber, a identidade de algo composto de muitos elementos é alterada quando o princípio de ordenação o é: “e o mesmo vemos em tudo aquilo que é constituído por certa composição ou associação, e daí que sempre que é feita outra espécie de composição, a identidade não permanece: assim como não é a mesma harmonia, caso seja Dórica [...] ou caso seja Frígia.” (tradução nossa) Eis o original, em latim: “Deinde cum dicit aut homines quidem etc., solvens hanc dubitationem ostendit veram rationem unitatis civitatis. Et dicit quod propter praedictam successionem hominum unius generis potest aliquantulum dici eadem multitudo hominum; non tamen potest dici eadem civitas, si mutetur ordo politiae. Cum enim communicatio civium, quae politia dicitur, sit de ratione civitatis, manifestum est quod mutata politia non remanet eadem civitas, sicut videmus in illis qui dicunt cantiones in choreis quod non est idem chorus, si quandoque sit comicus, idest dicens cantiones comediales de factis infimarum personarum, quandoque autem tragicus, idest dicens tragicas cantiones de bellis principum: et ita etiam videmus in omnibus aliis quae consistunt in quadam compositione vel communione, quod quodcumque fit alia species compositionis non remanet identitas: sicut non est eadem harmonia, si quandoque sit Dorica, idest septimi vel octavi toni, quandoque autem Phrygia idest tertii vel quarti. Cum igitur omnia talia habeant hunc modum, manifestum est quod civitas est dicenda eadem respiciendo ad

etc.) e as características peculiares de determinados instrumentos musicais (flauta, órgão, saltério etc.). Ao primeiro efeito da música na alma, a saber, a retidão e firmeza, estaria relacionado o modo dórico, ou 1º e 2º modo⁵⁴, e instrumentos de sopro, como a trombeta; ao segundo efeito, a saber, a elevação às coisas celestes, estaria relacionado o modo frígio, ou 3º e 4º modo, e instrumentos como o órgão; e, enfim, ao terceiro efeito, a saber, a alegria, estaria relacionado o modo lídio, ou 5º e 6º modo, e instrumentos como o saltério e a cítara.⁵⁵

Comentando o versículo 3 do mesmo salmo, que diz “Cantai-lhe um cântico novo, acompanhado de instrumentos de música”, São Tomás aborda, entre outras coisas, a questão do porquê da preeminência da música vocal na liturgia católica em detrimento da música instrumental, respondendo que é a voz humana que deve louvar a Deus e que, além disso, a música instrumental poderia ocupar inadequadamente a alma daqueles que se dedicam ao louvor de Deus:

No Antigo Testamento havia instrumentos musicais, e cânticos vocais. Por que razão a Igreja dispensou àqueles e tomou para si a estes? Deve-se dar duas razões místicas para isto: 1) porque eram figuras; 2) porque se louva a Deus com a voz e com a mente, e não com os instrumentos. Há outra razão ainda a partir das palavras do Filósofo, que diz que é contra a sabedoria que os homens se instruem nas líras e

ordinem politiae; ita quod mutato ordine politiae, licet remaneat idem locus et iidem homines, non est eadem civitas, quamvis materialiter sit eadem. Potest autem civitas sic mutata vocari, vel eodem vel altero nomine, sive sint iidem, sive alii: sed si est idem nomen, erit aequivoce dictum. Utrum autem propter hoc quod non remanet eadem civitas facta transmutatione politiae, sit iustum, quod conventiones prioris politiae adimpleantur, vel non, pertinet ad aliam considerationem, quod quidem in sequentibus determinabitur.”

⁵⁴ Os modos autênticos são os modos ímpares (1º, 3º, 5º e 7º) e os modos plagais são os pares (2º, 4º, 6º e 8º) (ROSE, 1963, p.175)

⁵⁵ Hujus autem consonantiae dupliciter consueverunt exerceri: quandoque scilicet in instrumentis musicis, quandoque vero in cantionibus. Et ideo primo ostendit primum modum: quia, in *cithara*. Secundo secundum, ibi, *cantate ei*. Affectus enim hominis per instrumenta et consonantias musicas dirigitur, quantum ad tria: quia quandoque instituitur in quadam rectitudine et animi firmitate: quandoque rapitur in celsitudinem: quandoque in dulcedinem et jucunditatem. Et ad hoc, ut vult philosophus in 8 Pol., c. 7, tria genera cantus sunt instituta. Quia ad primum est cantus doristicus, qui est primi et secundi toni, ut volunt quidam. Ad secundum est cantus Phrygius, qui est tertii toni. Ad tertium est cantus hippolidicus, qui est quinti toni et sexti. Alii sunt post superinventi. Et sic est in instrumentis, quia quaedam instrumenta faciunt primum, sicut tibia, et tuba: quidam faciunt secundum, ut organum: quidam tertium, ut Psalterium et cithara: Ps. 80: *Psalterium jucundum cum cithara*. Sed quia Psalmista intendit hic inducere ad exultationem, non facit mentionem nisi de istis duobus, scilicet Psalterio et cithara. Verum quia omnia in figura contingebant illis, 1 Cor. 10: non solum istis instrumentis utebantur ad hoc, sed in figura. Cithara habet sonum ab imo, et signat laudem quae surgit ab imis, idest terrenis; Psalterium vero habet sonum a supremo, et signat laudem quae est de bonis caelestibus. Dicit autem, *decem chordarum*, quia per eas signantur decem praecepta Decalogi, in quibus tota doctrina spiritualis consistit.

nas músicas, porque ocupam a alma na sua operação; a música deve, porém, ser simples, para que, se dedicando ao louvor divino, os homens sejam distraídos das coisas corporais.⁵⁶ (tradução nossa)

Neste texto, torna-se expressa a concepção de que a música litúrgica deve ser predominantemente vocal e simples, de tal maneira que não exija uma ocupação e atenção excessiva dos que a ela se dedicam.⁵⁷

⁵⁶ Consequenter cum dicit, *cantate*, agit de cantu humanae vocis. Sciendum est autem secundum litteram, quod duplex est modulatio: quaedam enim est per simplicem cantum, et quaedam est organizando. Primum tangit, cum dicit, *canticum novum*. Secundum, ibi, in vociferatione. Secundum spiritualem intellectum, de duobus debet homo exultare: scilicet de bonis gratiae susceptis, et de bonis gloriae expectatis. Per prima bona innovamur. Ephes. 4: *renovamini spiritu mentis vestrae*: Rom. 6: *in novitate vitae ambulemus*. Ille ergo cantat canticum novum, qui exultat in Deo de renovatione gratiae: Apoc. 14: *cantabant sancti canticum novum*. Ille vero bene psallit in vociferatione, qui de bonis gloriae cantat, et canticum quod homo corde concipit, exprimit verbis. Vel in jubilatione, seu in júbilo, secundum Hieronymum. Est autem júbilus laetitia ineffabilis, quae verbis exprimi non potest; sed voce datur intelligi gaudiorum latitudo immensa. Illa autem quae non possunt exprimi, sunt bona gloriae: 1 Cor. 2: *oculus non vidit, nec auris audivit* et cetera. Et ideo dicit, *bene psallite ei in jubilatione*, quia cantu exprimi non valent. Sed dices. In veteri testamento erant musica instrumenta, et cantica vocis. Quare ergo Ecclesia illa dimisit, haec vero assumpsit? Ratio duplex mystice assignatur: quia erant figuralia. Secunda ratio est, quod Deus laudatur mente et voce, non instrumentis. Alia ratio habetur ex verbis philosophi, qui dicit quod contra sapientiam est quod homines instruantur in lyris et musicis, quia occupant animum in sui operatione; sed simplex debet esse musica, ut a corporalibus retrahantur divinis laudibus mancipati.

⁵⁷ Tais idéias expressas por São Tomás são também ecoadas por De Bruyne (1959, p.354): “[São Tomás] preconiza os cantos de louvor a Deus, com a condição de que a música seja simples e suficientemente melodiosa para distrair das preocupações materiais os que se consagram ao louvor de Deus.” (tradução nossa) A título de complementação, parece-nos oportuno mencionar um trecho da Constituição Apostólica *Divini Cultus*, do Papa Pio XI, de 1928, em que fica bastante clara a mesma idéia de preeminência da voz humana sobre os instrumentos na prática da música sacra: “Nós queremos declarar aqui que o canto unido à sinfonia de nenhum modo se pode ter como a forma mais perfeita de música, nem como a mais apta para as coisas sagradas; isto porque mais do que os instrumentos, é a própria voz que deve ressoar nos templos sagrados: a voz do clero, dos cantores e do povo. Nem se pense que a Igreja obste ao incremento da arte musical, antepondo a voz humana a qualquer instrumento; pois, com efeito, *nenhum instrumento, por mais exímio e perfeito que seja, pode superar a voz humana ao exprimir os sentimentos da alma*, e isto ainda menos quando a alma se utiliza da voz para elevar preces e louvores ao Deus Onipotente.” (grifo nosso) Acerca da *simplicidade* da música sacra, apontamos aqui um possível paralelo com o canto gregoriano em particular, referenciando-nos à Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, de 1955, do Papa Pio XII, que ao tratar das qualidades próprias da música sacra, cita a *santidade*, e refere-se diretamente ao canto gregoriano: “Deve ser santa; não admita ela em si o que soa de profano, nem permita que isso se insinue nas melodias com que é apresentada. A essa santidade se presta sobretudo o *canto gregoriano* [...]. Pela íntima aderência das melodias às palavras do texto sagrado, esse canto não só quadra a este plenamente, mas parece quase interpretar-lhe a força e a eficácia, instilando doçura na alma de quem o escuta; e isso por meios *musicais simples e fáceis*, mas permeados de tão sublime e santa arte, que em todos suscitam sentimentos de sincera admiração [...].” (grifo nosso) E. Gilson, tratando sobre a questão da relação entre a arte e o sagrado, também menciona esta questão da *simplicidade* do canto gregoriano: “Muito se discutiu para saber ‘como colocar a arte no seu devido lugar, ou a música de igreja na igreja’. Uma única resposta a essa questão parece possível: a música religiosa é a forma cantada da oração coletiva; quanto mais *simples*, como no cantochão tradicional, mais bem-adaptada à função que lhe cabe no todo do culto. A questão não é saber se o canto gregoriano é ou não é a mais bela música de igreja. Ele tem a sua beleza própria, mas é uma beleza mais religiosa que artística, pois não foi composto em vista da criação de arquiteturas sonoras agradáveis por si mesmas, e cuja repetição é em si mesma desejável. A

Nos comentários de São Tomás às Epístolas de São Paulo Apóstolo, também se encontram algumas referências ao uso da música na liturgia católica. Em *In Eph.*, cap.5, l.7, por exemplo, indica-se que o louvor interior expressa-se externamente em sons para estimular as almas para a devoção interior, mas caso alguém seja movido à frivolidade ou à vanglória, isto seria contrário à intenção da Igreja.⁵⁸ Também em *In Col.*, cap.3, l.3, São Tomás refere-se ao uso dos cânticos com o intuito de “excitar o cânticos dos corações e para proveito dos simples e rudes”.⁵⁹ Em *In Psalm.*, pr, apresenta uma definição para “hino”: “o louvor de Deus com cântico”, sendo o cântico, por sua vez, a exultação da mente que se detém nas coisas eternas, exteriorizada na voz.⁶⁰ A mesma definição encontra-se em *In Isaïam*, cap.54.⁶¹

Também em *Lectura super Matthaeum*, cap.11, l.2, São Tomás, ao citar Boécio, refere-se mais uma vez à influência da música nos afetos humanos⁶²:

Nada modifica tanto a alma como o canto. Por isso fala Boécio no seu tratado de música de uma pessoa que discutia com outra na presença de Pitágoras enquanto outros cantavam. Então Pitágoras ordenou que cantassem outro canto, aquietando, assim, a pessoa. Deve-se notar, pois, que alguns cantos movem para a alegria⁶³ [...] há outros que movem às lágrimas [...] ⁶⁴ (tradução nossa)

música propriamente religiosa e a música propriamente artística constituem duas ordens heterogêneas que não cabe comparar nem confundir.” (GILSON, 2010, p.158, grifo nosso)

⁵⁸ Ex hoc error haereticorum confunditur dicentium quod vanum est cantare domino cantica vocalia sed spiritualia tantum. Nam in laudibus Ecclesiae est aliquid per se considerandum, et hoc est quod apostolus dicit in cordibus. Aliquid vero propter duo, scilicet propter nos, ut mens nostra incitetur ad devotionem interiorem; sed si ex hoc aliquis commoveatur ad dissolutionem, vel in gloriam inanem, hoc est contra intentionem Ecclesiae.

⁵⁹ Sunt autem cantica Ecclesiae cordis principaliter; sed oris sunt ut excitetur canticum cordis et pro simplicibus et rudibus.

⁶⁰ Hymnus est laus Dei cum cantico; canticum autem exultatio mentis de aeternis habita, prorumpens in vocem.

⁶¹ [...] est enim canticum, mentis exultatio in vocem prorupta.

⁶² Em outra obra, *Expositio super Iob ad litteram*, cap.30, ao comentar o versículo em que Jó diz “minha cítara só dá acordes lúgubres, e minha flauta, sons queixosos”, explica São Tomás que a adversidade sofrida por Jó consistia parcialmente em sinais exteriores de tristeza e daí ele usar imagens que mostram como os sinais de alegria mudaram: “(i) tanto os instrumentos musicais, e quanto a isto ele diz *versa est in luctum cithara mea*, como se dissesse: a dor tomou o lugar da lira que eu usava para minha alegria; como também (ii) a voz humana, e quanto a isto ele diz *et organum meum*, que eu usava para expressar minha alegria, mudou para ‘sons queixosos’.” (tradução nossa) Eis o original em latim: “Partim autem consistebat eius adversitas in exterioribus tristitiae signis, unde subdit in quae commutata erant signa gaudii, quae quidem sunt vel musica instrumenta, et quantum ad hoc dicit *versa est in luctum cithara mea*, quasi dicat: succedit mihi luctus citharae qua ad iocunditatem utebar; vel sunt humanae vocis cantica, unde subdit *et organum meum*, quo scilicet utebar ad gaudium, *in vocem flentium*, scilicet verum est.”

⁶³ Consideramos oportuno apontar que, no caso específico da música litúrgica, o caráter “alegre” ou “triste” de uma obra não é o mesmo daquele próprio da música teatral ou profana. Acerca disto, parece-nos ilustrar bem esta questão algumas instruções datadas de 1856, do Cardeal

Em suma, a partir destes vários textos de São Tomás acerca do papel da música litúrgica, conclui-se que ela pode ser utilizada no verdadeiro culto a Deus na medida em que possui determinadas qualidades que incentivem a devoção interior dos fiéis. Por outro lado, a música que seja executada com uma finalidade primária diferente desta, tal como o exibicionismo ou o puro deleite, não se coaduna com a sua função litúrgica. Além disso, evidencia-se, pelos textos apresentados, a referência de São Tomás a autores como Santo Agostinho, Boécio e Aristóteles, particularmente no que concerne à influência da música nos afetos humanos.⁶⁵ Tal influência remete-se diretamente à configuração interna da música, o que se revela, nos textos analisados, pela referência à teoria dos modos eclesiásticos medievais e aos timbres dos diferentes instrumentos.

Patri, vigário de Roma, dirigidas aos diretores de música. Neste documento consta que a música de igreja “deve diferir da música profana e teatral, não somente *melodicamente*, mas também em sua *forma, substância e atmosfera*”. Além disso, proíbe-se os movimentos rápidos e agitados, pois “quando as palavras expressam alegria e exultação, tais sentimentos não devem determinar uma configuração musical que sugira a alegria da dança, mas uma que suscite o calmo júbilo da religião.” (*The white list of the Society of St. Gregory of America*, 1954, p.6, tradução nossa)

⁶⁴ Item nihil ita immutat animum, sicut cantus; unde computat Boetius in musica sua de quodam qui coram Pythagora cum alio litigabat, et cantu alii loquebantur. Tunc Pythagoras fecit mutari cantum, et ille quievit; unde omnes exercebantur in musica. Ideo notandum, quod quidam cantus est propter gaudium, sicut habetur Eccli. XL, 20: *vinum et musica laetificant cor*; ideo dicitur *cecínimus*, idest cantum gaudii diximus, *et non saltastis*. Item consuetudo est, quod sicut aliqui immutantur ad gaudium, ita quidam ad fletum; unde Ier. IX, 17: *vocate lamentatrices, et assumant super nos lamentum* et cetera. Ideo dicunt *lamentavimus*, idest cantus lugubres fecimus, *et vos non planxistis*.

⁶⁵ “This musical aesthetic, though, is austere in its Aristotelian terms of expression, but *reveals* nevertheless an awareness of the *affective power of music*. In devotional contexts this could manifest itself both positively and negatively. Thus he could approve of singing, so long as it was not done merely to provoke pleasure, since ‘vocal praise arouses the interior affection of the one praising and prompts others to praise God’ (*Summa theologiae*, II/ii, question xci, article 1 ad 2). However he rejected the use of musical instruments in religious services because these ‘usually move the soul to pleasure rather than create a good disposition in it’ (ibid., article 2 ad 4). Here Aquinas’s ambivalence towards liturgical music echoes that of Augustine of Hippo (*Confessions*, X, 33).” (BOOTH, E.; GALLAGHER, S. In *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001. p.793-794; grifo nosso)

2.2 Música e Matemática

Além da estreita conexão entre música e liturgia católica, outro tema recorrente em textos de São Tomás de Aquino é a conexão entre música e números. Tal relação diz respeito à própria configuração dos intervalos musicais e à consideração da música como uma disciplina cujos princípios dependem diretamente da aritmética.

Em primeiro lugar procuraremos analisar a relação da música com a matemática no que concerne aos intervalos musicais e, por conseguinte, também na definição das chamadas *consonâncias*.

2.2.1 As consonâncias

A Idade Média conservou muito das teorias musicais da Antigüidade, o que ocorreu em grande parte através da influência de Santo Agostinho (séc.IV-V) e Boécio (V-VI),⁶⁶ que transmitiram aos séculos do medievo cristão o conhecimento dos gregos acerca da música. A partir desta herança, puderam os estudiosos da Idade Média elaborar seus próprios tratados de música.⁶⁷ Um dos elementos característicos da concepção medieval de música, herdada da cultura antiga, é a estreita relação entre os sons e a matemática: o que é essencial na música seria a *proporção* e o *número*.⁶⁸

O relato de um antigo episódio acerca de Pitágoras foi transmitido à Idade Média e bem retrata a conexão entre sons, números e beleza musical.⁶⁹ Segundo o relato, ao passar diante de uma forja, Pitágoras ouviu que os golpes dos martelos na bigorna emitiam uma determinada consonância ou harmonia a partir de sons distintos. Julgou, a princípio, que a causa da diversidade sonora estivesse na força com que os ferreiros batiam os martelos. Para confirmar isto, pediu que eles trocassem os martelos entre si. Contudo, os sons continuaram formando consonâncias e Pitágoras constatou que a harmonia não se devia à

⁶⁶ “O patrimônio que foi sendo acumulado ao longo do tempo, primeiramente no período alexandrino e depois graças aos primeiros pensadores cristãos – em especial Santo Agostinho e Boécio –, representará um ponto de referência para os filósofos e para os teóricos da música durante muitos séculos, na realidade até o Renascimento e inclusive depois.” (FUBINI, 2008, p.20)

⁶⁷ TATARKIEWICZ, 2007, p.132.

⁶⁸ TATARKIEWICZ, 2007, p.133.

⁶⁹ DE BRUYNE, 1994, p.70.

força dos ferreiros, mas aos pesos de cada martelo e às consequentes relações que se formavam entre eles. Examinando os martelos constatou os seguintes pesos: 12, 9, 8 e 6 unidades de peso. Daí que, golpeados simultaneamente, produziam diversas consonâncias:

- Os martelos de 12 e 6 unidades de peso formavam a proporção 6/12 (ou 1/2), isto é, a proporção dupla, que era chamada consonância *diapason* e que corresponde ao intervalo de oitava.
- O martelo de 12 com o de 9, e o de 8 com de 6, formavam a proporção 3/4, isto é, a proporção *sesquitercia*, que era chamada consonância *diatessaron* e que corresponde ao intervalo de quarta.
- O martelo de 12 juntamente com o de 8, e o de 9 com o de 6, formavam a proporção 2/3, isto é, a proporção *sesquialtera*, que era chamada consonância *diapente* e que corresponde ao intervalo de quinta.
- O martelo de 9 com o de 8 formavam a proporção 9/8, que é chamada *sesquiocitava*, emitindo o intervalo de um tom.⁷⁰

Tais proporções numéricas dizem respeito ao número de vibrações duplas por segundo, que determinam as diferentes alturas dos sons musicais. No caso, por exemplo, de a nota *Dó* ser produzida por 24 vibrações duplas por segundo, a nota *Sol* (uma 5ª justa acima) teria 36 e a nota *Fá*, 32. Tal concepção é claramente exposta por Boécio no Capítulo X do seu tratado de Música (*De Institutione Musica*) e influenciou grandemente a teoria musical da Idade Média.

Em alguns textos de São Tomás de Aquino é possível encontrar referências diretas a esta concepção, segundo a qual as consonâncias musicais fundamentam-se sobre relações numéricas simples. Em *Sententia super Metaphysicam*, lib.1, l.16, n.4, por exemplo, São Tomás explica que são as proporções numéricas o fundamento para as consonâncias musicais: “os números são ditos serem causas das consonâncias na medida em que as *proporções numéricas aplicadas aos sons produzem as consonâncias*”.⁷¹ (tradução e grifo nosso)

⁷⁰ BOÉCIO, 2005, p.37-39

⁷¹ Si autem dicatur quod haec sensibilia sunt quaedam *rationes*, idest proportionum numerorum, et per hunc modum numeri sunt causae horum sensibilibus, sicut videmus in *symphoniis*, idest in musicis consonantiis, quia numeri dicuntur esse causae consonantiarum, inquantum proportionum numerales, quae applicantur sonis, consonantias reddunt.

Em *Sententia super Physicam*, lib.2, l.5, n.4, encontra-se a mesma idéia e a aplicação concreta dos números ao intervalo de *oitava*: “A forma de uma oitava é uma proporção dupla, que é a relação 2:1. Pois as *consonâncias musicais são constituídas pela aplicação de proporções numéricas aos sons como a uma matéria*”.⁷² (tradução e grifo nosso) A descrição explícita das outras consonâncias, além da *oitava*, com suas conseqüentes relações matemáticas estruturantes (ver figuras 6 e 7) e o próprio relato do episódio de Pitágoras descobrindo as consonâncias musicais encontram-se claramente em *Sententia libri De anima*, lib.1, l.7, n.9:

Sabe-se que nos números há diferentes e infinitas proporções, das quais algumas são harmônicas, isto é, causas de consonância. Assim, por exemplo, a proporção dupla é causa da harmonia chamada *diapason* [oitava]; a proporção sesquiáltera [3 para 2] causa a consonância chamada *diapente* [quinta]; a proporção sesquioitava [9 para 8] causa um tom; e as outras consonâncias são causadas pelas demais proporções. Por exemplo, a harmonia composta de uma *diapason* e de uma *diapente* [uma oitava e uma quinta] é causada pela proporção tripla; e a harmonia composta por duas *diapason* [duas oitavas] é causada pela proporção quádrupla, o que, na verdade, foi Pitágoras que descobriu, como Boécio relata [*De Musica* I, 10], a partir dos golpes de quatro martelos que produziam sons harmoniosos de acordo com as proporções supracitadas. Assim, se um martelo pesava 12 libras, outro 9, outro 8 e outro 6, aquele que pesava 12 libras estava na proporção de 2 para 1 com relação ao que pesava 6, e os dois juntos produziam a harmonia *diapason* [oitava]. Aquele que pesava 12 libras estava na proporção 3 para 2 com relação ao que pesava 8, e a harmonia produzida era a *diapente* [quinta], assim como também no caso daquele que pesava 9 libras com relação ao de 6 libras. O que pesava 12 libras com relação ao que pesava 9 estava na proporção de 4 para 3, e a harmonia produzida era a *diatessaron* [quarta], assim como também no caso daquele que pesava 8 libras com relação ao de 6 libras. O que pesava 9 com relação ao que pesava 8 estava na proporção 9 para 8 e produzia com ele um tom.⁷³ (tradução nossa)

⁷² Et ponit exemplum in quadam consonantia musicae quae vocatur diapason, cuius forma est proportio dupla, quae est duorum ad unum. Nam proportionum numerales applicatae ad sonos sicut ad materiam, consonantias musicales constituunt [...].

⁷³ Item sciendum est, quod in numeris sunt diversae proportionum, et infinitae; quarum aliquae sunt harmonicae, idest consonantiarum causa. Nam dupla proportio est causa consonantiae, quae dicitur diapason; sesquialtera proportio causat consonantiam, quae dicitur Diatessaron; sesquioctava proportio causat tonum; et aliae consonantiae, quibusdam aliis proportionibus causantur. Puta, ea quae est composita ex diapason et diapente, causatur ex tripla: ea quae sub diapason causatur ex quádrupla, quam quidem Pythagoras deprehendit, ut Boetius refert in musica, ex percussione quatuor malleorum, qui consonantes sonos reddebant secundum praedictas proportionum. Puta si unus martellus ponderaret duodecim uncias, alius novem, alius octo, alius sex, ille qui esset duodecim haberet duplam proportionem ad eum qui sex, et redderetur cum eo consonantia diapason. Ille autem qui est duodecim ad eum qui octo sub sesquialtera proportionem, et consonat secundum diapente; et similiter qui novem ad eum qui sex. Item qui duodecim ad eum qui novem est in sesquitercia proportionem, et consonat cum eo Diatessaron; et similiter qui octo ad eum qui sex. Qui autem novem ad eum qui octo, cum sit in sesquioctava proportionem, consonat secundum totum.

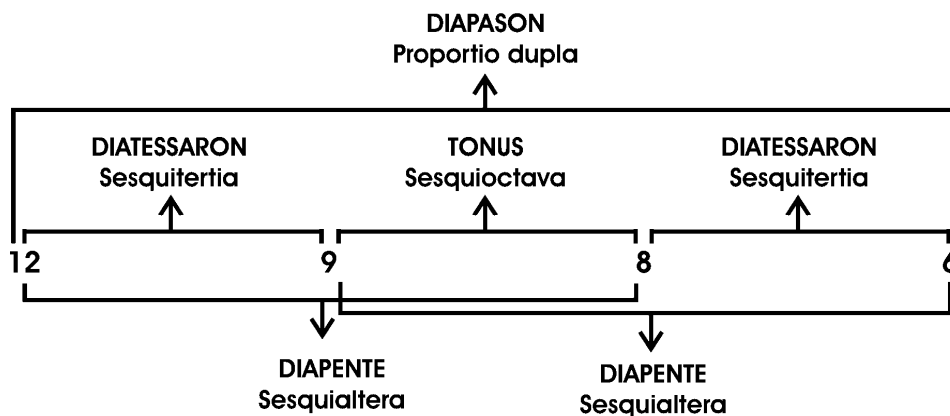


FIGURA 6 – proporções 2/1, 3/2, 4/3 e 9/8
(Fonte: DE BRUYNE, 1958, p.31)

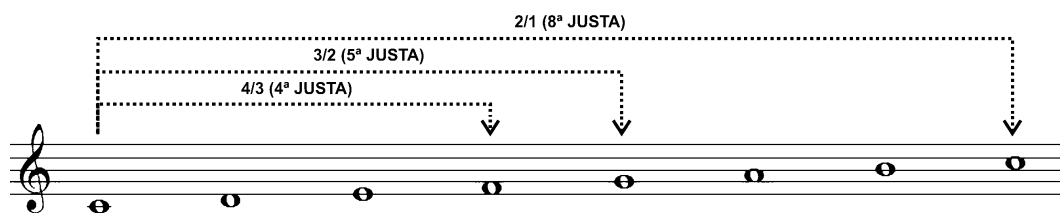


FIGURA 7 – Escala diatônica com as consonâncias

Outra referência direta à relação causal entre proporções numéricas e consonâncias musicais é encontrada em *In Metaph.*, lib.5, l.2, n.2, em que São Tomás indica que a *forma*, isto é, o princípio estruturante da oitava, é a relação numérica 2:1, pois quando dois sons encontram-se entre si segundo a proporção dupla, então o intervalo entre eles é o de oitava.⁷⁴ Também em *Sententia libri De sensu et sensato*, tract.1, l.18, n.2, ao tratar dos objetos constituídos por proporções diversas, lê-se que na música a oitava é constituída pela proporção dupla e a quinta, por sua vez, chamada *diapente*, é constituída pela proporção *sesquialtera*, isto é, pela relação de $1 + \frac{1}{2}$ ($\frac{3}{2}$).⁷⁵

As proporções numéricas, conforme exposto nos supracitados textos, aplicam-se fundamentalmente às *alturas* sonoras, ou seja, estabelecem sempre uma relação em termos de frequência sonora entre determinados sons. Vários

⁷⁴ Et ideo haec est ratio quare forma est causa, quia perficit rationem quidditatis rei. Et sicut id quod est genus materiae, est etiam materia, ita etiam genera formarum sunt formae rerum; sicut forma consonantiae diapason, est proportio duorum ad unum. Quando enim duo soni se habent adinvicem in dupla proportionem, tunc est inter eos consonantia diapason, unde dualitas est forma eius. Nam proportio dupla ex dualitate rationem habet. Et, quia numerus est genus dualitatis, ideo ut universaliter loquamur, etiam numerus est forma diapason, ut scilicet dicamus quod diapason est secundum proportionem numeri ad numerum.

⁷⁵ [...] ut patet in consonantiis, quarum una dicitur diapason, quae consistit in dupla proportionem, quae est duorum ad unum; alia autem dicitur diapente quae consistit in proportionem sesquialtera, quae est trium ad duo; ista autem inquantum sunt commixta diversis proportionibus, non possunt simul sentiri propter oppositionem proportionum, nisi forte duo sentiantur ut unum, quia sic fiet una proportio ex diversis extremitatibus.

textos de São Tomás evidenciam isto. Em *In Metaph.*, lib.8, l.2, n.8, por exemplo, lê-se que na definição de *symphonia* (que é um outro nome dado à harmonia ou à consonância musical)⁷⁶ “os sons *agudos e graves* são como que a matéria, enquanto que o modo como se misturam é a forma”.⁷⁷ (tradução e grifo nosso) Em *Sententia super librum De caelo et mundo*, lib.2, l.14, n.3, também é dito que “uma determinada proporção entre sons *agudos e graves* de acordo com certos números é a causa da harmonia nos sons – assim, a razão 2:1 produz a *diapason* [oitava]; e razão 3:2, que é dita *sesquiáltera*, produz a *diapente* [quinta] e assim por diante para os demais”.⁷⁸ (tradução e grifo nosso) Em *In De sensu*, tract.1, l.17, n.5, lê-se que a *symphonia* seria constituída por *vozes graves e agudas*.⁷⁹ E em *In Metaph.*, lib.5, l.21, n.32, menciona-se o fato de que a consonância é constituída por sons *agudos e graves* e suas posições determinadas.⁸⁰ Assim, pois, as proporções numéricas, quando aplicadas à música, definiriam, sobretudo, relações de *altura* entre os sons.

Entre dois sons distintos pela altura, de fato, haverá sempre uma determinada relação numérica que define, quanto à frequência, a diferença entre os referidos sons. Mas o fato de nos supracitados textos de São Tomás, assim como também em outros autores medievais, o termo *consonância* ser reservado a apenas algumas destas relações numéricas, a saber, as numericamente mais simples, explica-se por um importante princípio da

⁷⁶ DE BRUYNE, 1958, p.342. De Bruyne explica a noção de *sinfonia* para os medievais a partir do autor Regino de Prüm (séc. X). Limitando-se a considerar o som vocal, percebe-se que ele pode ser emitido de uma maneira contínua ou descontínua. Caso dois sons ressoem na mesma altura, eles são ditos iguais; caso eles difiram na altura, eles são desiguais e a *consonância torna-se possível*. Tais sons distintos pela altura, ou seja, alguns graves e outros agudos, podem se unir de forma que resulte agradável ou não ao ouvido e, portanto, alguns intervalos produziriam consonâncias. Tais intervalos consonantes configurariam a *sinfonia*. Na música, os acordes harmônicos seriam aqueles que correspondem às proporções mais simples da aritmética. Dois sons formariam, portanto, uma consonância (ou *sinfonia*) quando entre eles houvesse um intervalo musical fundado sobre uma relação numérica simples. (1958, p.340-341) A identidade entre os termos consonância e *symphonia* é verificada também, em São Tomás, em *In De sensu*, tract.1, l.18, n.5: “Dicit ergo primo, quod quidam de symphoniis, id est de consonantiis musicis tractantes [...]”.

⁷⁷ Et similiter in definitione crystalli, aqua est sicut materia, congelatio vero ut forma. Et in definitione symphoniae acutum et grave ut materia, et modus commixtionis ut forma; et ita est in omnibus aliis.

⁷⁸ Manifestum est enim ex his quae in musica traduntur, quod velocitas motus facit sonum acutum, tarditas autem motus facit sonum gravem; determinata autem proportio secundum certos numeros acuti et gravis, est causa harmoniae in sonis; sicut proportio duorum ad unum facit diapason, proportio trium ad duo, quae dicitur sesquiáltera, facit diapente, et sic de aliis.

⁷⁹ [...] sicut symphonia constituitur ex voce gravi et acuta.

⁸⁰ Septimum est quod oportet esse continua coloba. Harmonia enim musicalis non potest dici coloba voce vel chorda subtracta, licet sit dissimilium partium: quia constituitur ex vocibus gravibus, et acutis; et licet partes eius habeant determinatam positionem: non enim qualitercumque voces graves et acutae ordinatae, talem constituunt harmoniam.

estética medieval enunciado por De Bruyne: *o que explica a qualidade musical é a quantidade numérica, de modo que quanto mais simples é a relação numérica estruturante dos sons, mais facilmente o ouvido a capta e mais facilmente a razão a compreende*.⁸¹ Daí serem consideradas consonâncias aqueles intervalos cujas relações numéricas são as mais simples: a oitava ($1/2$), a quinta ($1+1/2$) e a quarta ($1+1/3$).

Da simplicidade das relações numéricas em um objeto artístico e da apreensão das mesmas pelos sentidos e pela inteligência humana procederia o deleite estético, havendo, assim, uma harmonia natural entre a proporção objetiva, o prazer sensível e o juízo da razão. O deleite seria, pois, um efeito da apreensão das proporções objetivas do objeto contemplado.⁸² Tal concepção, que seria comum à estética medieval, parece-nos presente também em São Tomás de Aquino. Com efeito, em *In De sensu*, tract.1, l.7, n.7, explica-se que são mais *agradáveis* justamente aquelas consonâncias musicais fundadas sobre as relações matemáticas mais simples.⁸³

Assim como, de fato, *nas consonâncias, as mais bem proporcionadas e agradáveis são aquelas que consistem em números, como a diapason [oitava] na proporção de dois para um e a diapente [quinta] na proporção três para dois*, assim também nas cores aquelas baseadas em proporção numérica são as mais bem proporcionadas, e também parecem ser as mais agradáveis [...].⁸⁴ (tradução e grifo nossos)

⁸¹ “A quantidade numérica explica a qualidade musical. Quanto mais simples é a relação, mais harmonioso é o intervalo, já que a razão o compreende com maior rapidez, ao mesmo tempo que o ouvido o capta com maior facilidade. Assim, pois, a harmonia fundamental é o resultado das relações mais simples em si mesmas e, subjetivamente, as mais fáceis de perceber.” (DE BRUYNE, 1994, p.70, tradução nossa)

⁸² “A harmonia mais agradável, isto é, a mais estética, é aquela que os sentidos percebem mais facilmente e que a razão julga como sendo a mais simples. Há, pois, no sujeito, um acordo entre o deleite, a facilidade, a simplicidade. Quanto mais uma consonância é simples tanto mais ela é fácil de entender; quanto mais facilmente ela é percebida, mais alegria se experimenta.” (DE BRUYNE, 1958, p.40, tradução nossa)

⁸³ “A *Expositio* sobre o *De sensu et sensato*, lect.7, n.7-8 é similar ao texto anterior da *Expositio* sobre o *De anima*. Tem como preocupação esclarecer por que certas cores são prazerosas e outras não. O n.7 compara as cores intermediárias com as consonâncias. De fato, as cores intermediárias, geradas segundo diversas proporções de branco e preto (claro e escuro), acham-se de modo análogo às consonâncias, geradas segundo proporções de som grave e agudo. Tanto nas consonâncias como nas cores intermediárias, as mais proporcionadas e mais prazerosas ao ouvido e à vista são as que se fundam em proporções numéricas: por exemplo, a oitava ($2:1$) e a quinta ($3:2$) no caso das consonâncias. As cores que não consistem em proporções numéricas, não são prazerosas.” (IVANOV, 2006, p.133)

⁸⁴ Dicit ergo primo, quod ex quo medii colores distinguuntur secundum diversas proportionales albi et nigri, eodem modo oportet se habere in mediis coloribus, sicut et in consonantiis quae causantur secundum proportionem vocis gravis et acutae. Sicut enim in consonantiis illae sunt proportionatissimae et delectabilissimae quae consistunt in numeris, sicut diapason in proportionem duorum ad unum, et diapente in proportionem trium ad duo; ita etiam in coloribus

Tal teoria encontra-se já em Boécio, cujo tratado de Música apresenta uma definição de consonância musical valendo-se tanto da relação entre simplicidade de *proporções numéricas* aplicadas aos sons como do *deleite* provocado pela apreensão destas relações matemáticas. Na sucessão imediata ou na simultaneidade de som, haveria prazer em certos casos e desgosto, em outros. *Consonantes* seriam os sons que, pulsados ao mesmo tempo, unificam-se suave e uniformemente; e *dissonantes*, os que, pulsados ao mesmo tempo, não proporcionam um som suave e uniforme.⁸⁵ No primeiro caso, as quantidades sonoras relacionam-se entre si segundo *proporções harmoniosas*, que, por sua vez, seriam as mais simples, isto é, as mais facilmente perceptíveis: o duplo, o triplo, a unidade mais $1/2$, a unidade mais $1/3$ etc. Logo, a consonância seria tanto mais bela quanto mais a sua relação quantitativa fosse simples e facilmente apreendida. Daí Boécio concluir que a consonância mais bela seria a *oitava*, isto é, a que se fundamenta na relação $1/2$, ou proporção dupla, pois é a mais perceptível e é aquela que sobrepuja todas as outras quanto ao seu reconhecimento auditivo e intelectual.⁸⁶ Tais princípios valeriam não somente para a música, mas também para as artes visuais em geral, na medida em que também no caso das figuras geométricas, seriam mais agradáveis de se ver aquelas que se fundamentam em proporções numéricas simples.⁸⁷ Em suma, a beleza sensível, no tempo ou no espaço, teria seu fundamento nas proporções numéricas e provocaria o deleite pela sua apreensão.⁸⁸ Com tal teoria São Tomás de Aquino parece-nos familiarizado.⁸⁹

illi qui consistunt in proportionibus numerali sunt proportionatissimi, et hi etiam videntur delectabilissimi, sicut croceus et purpureus, idest rubeus. Et sicut paucae symphoniae delectabiles, ita etiam pauci sunt colores tales. Alii vero colores, qui non sunt delectabiles, non consistunt in proportionibus numerali.

⁸⁵ BOÉCIO, 2005, p.139.

⁸⁶ “Deve considerar-se como primeira e mais suave consonância aquela cuja essência capta o ouvido mais desafinado, pois cada coisa é distinguida pelo sentido como é por si mesma. Por conseguinte, se a todos lhes é perceptível a consonância que consiste na duplicidade, não há dúvida de que a consonância *diapason* é a primeira de todas e sobressai-se em dignidade, já que sobrepuja as demais em seu reconhecimento”. (BOÉCIO, 2005, p.88, tradução nossa)

⁸⁷ Explica De Bruyne, ao analisar a estética de Boécio, que as figuras mais belas seriam aquelas “mais simples, mais claras, aquelas em que percebemos de imediato a relação de duplo ou de metade, ou bem de três para dois ou de quatro para três”. (1994, p.71, tradução nossa) A aplicabilidade concreta desta relação entre matemática e figuras plásticas pode ser verificada, por exemplo, em diversas fachadas ou plantas de catedrais medievais.

⁸⁸ Cita De Bruyne, a propósito da estética musical na época carolíngia, um trecho do tratado *Musica Enchiridis*, em que se verifica a concepção de que a proporção numérica seria o princípio de toda harmonia e beleza: “Tudo quanto nos deleita na modulação é o número que o produz graças às proporções harmoniosas que origina entre os sons [...] E quando a razão recorre céus e terra, descobrindo que nada lhe agrada fora da beleza, compreende que na beleza

Ainda que nos textos supracitados de São Tomás, as relações entre as proporções numéricas e os sons pareça se restringir às relações de altura, ou seja, ao aspecto puramente *melódico* da música, na estética musical medieval o número regia também outros elementos musicais, tais como o ritmo e a métrica.⁹⁰ Na *melodia*, pode-se dizer que o número era o princípio determinante dos intervalos entre sons sucessivos de alturas diferentes; no *ritmo*, o número era o princípio do retorno regular na sucessão dos sons e das pausas, dos sons agudos e graves, das notas longas e breves em uma frase musical; e na *métrica*, o número era o princípio que media a duração das longas e breves associadas às palavras.⁹¹ Pode-se considerar também que, a partir do advento da polifonia, as noções de proporção numérica e de consonância musical aplicavam-se ainda à *simultaneidade* sonora, ou seja, às relações entre diversas vozes executadas ao mesmo tempo.⁹²

(visível) lhe comprazem as figuras, nas figuras as justas proporções e nas proporções os números. Em geometria como na música os números imortais são não apenas contemplados pela inteligência, mas também apreciados pela sensibilidade”. (1958, p.325, tradução nossa)

⁸⁹ Acerca da efetiva familiaridade de São Tomás com Boécio: “Aquinas was exposed to an education in letters. In his early youth he attended a school in Naples where he studied the *trivium* and *quadrivium* – that is, rhetoric, grammar, with exercises on the major texts, and music. In fact he had received a musical education from his infancy, at Monte Cassino, where there was a flourishing *schola cantorum* using the method of Guido d’Arezzo. There were numerous stories of Aquina’s cultivation in music, including a spurious attribution to him of the anonymous treatise *De Arte Musica*. And John of Meurs, in his treatise *De Tonis* (c.1323), referred to Aquinas as an expert on music. More direct evidence, however, is found in Aquina’s own works – quotations from the musical treatises of Boethius and Augustine, and various passages which reveal an undeniable mastery of the subject.” (ECO, 1988, p.16)

⁹⁰ Os próprios textos litúrgicos compostos por São Tomás, aos quais se ordenava alguma melodia em cantochão, dão mostra que também a ele, no aspecto prático, era familiar tal concepção. Acerca de tais composições litúrgicas, Eco menciona o conhecimento que São Tomás tinha das regras de composição métrica: “So far as poetry and literature are concerned, the documentary evidence is more than sufficient. We know that at school in Naples Aquinas studied the rules and methods of rhythmic composition. And we have the direct evidence of his prayers, and of his *Office of the Blessed Sacrament*, which is one of the finest instances of medieval Latin literature. These reveal a masterly knowledge of technique, combined with an ability to breathe life into the traditional rules. They possess both an expressive strength and an innate sense of music. And again, they display a creative breadth which is able to exploit traditional precepts in the interests of expressiveness.” (ECO, 1988, p.16) A seguir, Eco apresenta um exemplo concreto, a saber, uma estrofe do hino *Verbum supernum prodiens*: “*Se nascens dedit socium / Convalescens in edulium / Se moriens in pretium / Se regnans dat in praemium*” [Quis ser no presépio o nosso amigo/ Na ceia o nosso alimento/ Na cruz o nosso resgate e /No Céu, onde reina, a nossa eterna recompensa]. Explica Eco acerca deste trecho: “Aquinas adopts the metrical scheme *abab*. In the fourth stanza, however, which refers elliptically to the mystery of the Redemption, he realizes that a repetition of the same assonance at the end of all four lines will create a verbal music more in keeping with the dense, compacted rhythm of the utterance. In this way, he implements the metrical scheme precisely by breaking it.”

⁹¹ DE BRUYNE, 1958, p.339.

⁹² Inicialmente, na música medieval, a melodia, tanto vocal como instrumental, foi monódica, isto é, constituída por uma linha melódica única, e somente no século IX verifica-se alusões à polifonia propriamente dita. A partir de então, a *harmonia* (também chamada *sinfonia*), que se

A partir dos textos de São Tomás de Aquino, confrontados com a fonte por ele mesmo indicado – o tratado de Boécio – e com algumas idéias gerais próprias da estética medieval podem ser indicadas duas conclusões gerais. Em primeiro lugar, que há uma estreita conexão entre números e música, pois as diferenças de altura, ou seja, o fundamento da distinção entre sons graves e agudos, reduzem-se sempre a relações numéricas em termos de freqüência. E em segundo lugar, que entre as diversas relações possíveis, em termos de altura, entre os sons, há algumas que são causadas por proporções numéricas bastante simples, sendo, por esta razão, mais facilmente apreendidas e, conseqüentemente, mais agradáveis de se contemplar, e tais seriam as consonâncias.

A noção de *consonância* musical estaria, portanto, diretamente relacionada às relações matemáticas que estruturam os sons musicais e à capacidade de apreensão e entendimento desta lógica por parte dos sentidos e por parte da inteligência do sujeito cognoscente. Quanto (i) mais simples as relações, (ii) mais inteligíveis, (iii) mais facilmente captáveis e, conseqüentemente, (iv) mais deleitosas.

2.2.2 A unidade de medida melódica

A preeminência do aspecto melódico na reflexão de São Tomás de Aquino sobre a música pode ser notada não somente pelas referências à distinção grave-agudo, mas igualmente pelas menções feitas à necessidade de uma unidade normativa musical. Assim como em uma palavra, por exemplo, as

manifestava somente na *sucessão* melódica, passava a se manifestar também na *simultaneidade* sonora. Vários textos aludem à beleza da polifonia musical. Escoto Erígena, irlandês do século IX, por exemplo, “para sugerir a inexprimível beleza do Universo, não encontra imagem mais sugestiva que a de um concerto polifônico.” (DE BRUYNE, 1994, p.239, tradução nossa) Em *Sententia libri De sensu et sensato*, tract.1, l.17, n.3, pode-se encontrar uma breve menção de São Tomás aos sons executados simultaneamente. No referido texto, lê-se que algo seria melhor percebido pelos sentidos no caso de ser simples, ao invés de ser misturado com outra coisa, como, por exemplo, no vinho puro, e o mesmo ocorreria na música: uma voz seria melhor sentida se soasse sozinha do que se fosse ouvida em consonância com outra voz, colocada em oitava ou qualquer outra harmonia em relação a ela: “Secunda suppositio est quod unumquodque magis sentitur si sit simplex, quam si sit alteri permixtum, sicut vinum purum fortius sentitur, quam si sit temperatum aqua. Et idem est de melle quantum ad gustum, et de colore quantum ad visum, et quantum ad auditum de una voce, quae magis sentitur si sola sit, quam si audiatur in consonantia ad aliam vocem, puta in diapason, vel in quacumque alia consonantia: et hoc ideo, quia quae commiscuntur, obscurant se invicem. Sed haec secunda suppositio non habet locum nisi in his ex quibus unum fieri potest: haec enim sola permiscuntur.” (grifo nosso)

letras formam as sílabas e nada há menor que uma letra que possa constituir a unidade básica de medida para uma palavra, assim também existiria, na ordem dos sons musicais, uma medida fundamental que constituiria um critério de mensuração.

Diz São Tomás em algumas passagens que, para a melodia musical, a unidade de medida básica seria a *diesis*, que provavelmente pode ser equiparada a um intervalo de semitom menor.⁹³ Em *In De sensu*, tract.1, l.15, n.11,⁹⁴ lê-se que a visão humana a partir de um mínimo de magnitude não identifica os objetos, e, semelhantemente, a audição também apresenta um limite para apreensão da diferença de altura entre dois sons musicais, e esta menor diferença seria o referido intervalo. Em *Expositio libri posteriorum*, lib.1, l.36, n.11, São Tomás diz que “nas melodias, toma-se como um princípio um tom, que consiste na proporção sesquioitava [9/8] ou a *diesis*, que é a diferença entre um tom e um semitom”.⁹⁵ Em *In Metaph.*, lib.10, l.3, n.10,⁹⁶ aponta que os menores semitons são unidade para a melodia e em lib.10, l.2, n.12,⁹⁷ na mesma obra, são citados, além do exemplo da música, outros casos em que a unidade é fundamento para a mensuração, como na métrica de versos literários, em que as palavras são medidas pelas diferentes sílabas. Também em *Sententia super librum De caelo et mundo*, lib.2, l.6, n.4, lê-se que o que é mínimo em um dado

⁹³ A referência ao semitom *menor* diz respeito à teoria musical segundo a qual o tom não se divide em dois semitons iguais. No tratado de Música de Boécio pode-se encontrar a consideração da *diesis* como a metade do semitom menor (em I,21) ou como o próprio semitom menor (II,28; III,5; e III,6). (BOÉCIO, 2005, p.234)

⁹⁴ Et inde quod quamvis superveniat visus, tamen aliqua pars eius minima, puta decima millesima, latet visum; et similiter quamvis totus cantus continuus audiatur, tamen auditum aliquid latet parvum de cantu, puta diesis, quod est minimum in melodia, quasi distantia quaedam toni et semitoni: huiusmodi autem distantia media inter ultima latet. Et ita est in aliis sensibus, quod ea quae sunt omnino parva, latent omnino sensuum. Sunt enim sensibilia in potentia, non autem in actu, nisi quando separantur: sic videmus in magnitudinibus quod linea unius pedis est in potentia in linea bipedalí, sed tunc est actu quando dividitur a toto.

⁹⁵ In melodiis autem accipitur ut unum principium tonus, qui consistit in sesquioctava proportionem, vel diesis, quae est differentia toni et semitonii. Et in diversis generibus sunt diversa principia indivisibilia.

⁹⁶ Et similiter esset si omnia essent melodia; quia entia haberent aliquem numerum, qui quidem esset numerus diesum sive tonorum. Sed tamen numerus non est ipsa substantia entium. Et per consequens oporteret quaerere aliquid quod esset unum, scilicet quod est diesis. Non tamen ita quod ipsum unum esset substantia.

⁹⁷ Et quia ex velocitate et tarditate motuum contingit gravitas et acuitas in sonis, ut determinatur in musica, subdit exemplum de mensuratione sonorum; dicens, quod in musica prima mensura diesis est, idest differentia duorum semitonorum. Tonus enim dividitur in duo semitona inaequalia, ut in musica probatur. Et similiter in voce, mensura est elementum, quia etiam brevitatem et longitudinem vocis velocitatem et tarditatem motus consequitur.

gênero é a medida deste mesmo gênero, e, como exemplo, cita o caso da música, cuja medida seria o tom.⁹⁸

Ainda em *In Metaph.*, lib.3, l.12, n.14, explica São Tomás que o *unum*, isto é, o “uno” pode ser predicado das coisas de duas maneiras. Primeiramente, sendo convertível com o próprio ente, sendo cada coisa *una* pela sua própria essência, e, neste caso, a *unidade* acrescenta ao ente somente a noção de *indivisibilidade*. A outra maneira é aquela pela qual a unidade tem o caráter de primeira medida, isto é, de um *mínimo*, seja em sentido absoluto ou sentido relativo a um determinado gênero. Neste último caso, pode-se falar de uma unidade de medida quanto ao peso (o quilo, p.ex.), ao comprimento (o metro, p.ex.) e também quanto às melodias (o semitom).⁹⁹

Em suma, o intervalo de um semitom “menor”, que resulta da divisão do tom (proporção 9/8 aplicada aos sons) seria a unidade sonora normativa e, por isso mesmo, seria essencial para a construção de uma melodia musical. Denotam-se nesta concepção dois aspectos: (i) um princípio de ordem matemática, que rege as relações numéricas segundo as quais as consonâncias e os demais intervalos musicais são constituídos; e (ii) uma constatação da própria experiência, que torna patente os limites da percepção sensível do homem na ordem visual e auditiva.

A consideração de que é necessária uma unidade de medida para a melodia,¹⁰⁰ aliada às idéias sobre consonâncias já tratadas anteriormente, parecem indicar que também na música a beleza seria efeito da *medida*, isto é,

⁹⁸ Manifestum est quod id quod est minimum in unoquoque genere, est mensura illius generis, ut habetur in X Metaphys., sicut in melodia tonus, et in ponderibus uncia, et in numeris unitas; manifestum est autem quod minimus motus est qui est velocissimus, qui scilicet habet minimum de tempore, quod est mensura motus; omnium ergo motuum velocissimus est motus caeli.

⁹⁹ Unum autem, secundum quod dicitur de aliis rebus, dicitur dupliciter. Uno modo secundum quod convertitur cum ente: et sic unaquaeque res est una per suam essentiam, ut infra in quarto probabitur, nec aliquid addit unum supra ens nisi solam rationem indivisionis. Alio modo dicitur unum secundum quod significat rationem primae mensurae, vel simpliciter, vel in aliquo genere. Et hoc quidem si sit simpliciter minimum et indivisibile, est unum quod est principium et mensura numeri. Si autem non sit simpliciter minimum et indivisibile, nec simpliciter, sed secundum positionem erit unum et mensura, ut as in ponderibus, et dies in melodiis, et mensura pedalis in lineis: et ex tali uno nihil prohibet componi magnitudinem: et hoc determinabit in decimo huius.

¹⁰⁰ “Na metafísica, a unidade é a *essência*; na aritmética, a *unidade*; na geometria, o *ponto*; na astronomia ou na mecânica, o *átomo*; na música, o *tom*”. (DE BRUYNE, 1958, p.347, tradução nossa) Consideramos que por *tom* entende-se o intervalo musical determinado pela proporção 9:8 aplicada aos sons. Com efeito, ainda que em alguns textos que expusemos faça-se menção a uma subdivisão do tom (gerando semitons), o próprio desenvolvimento da música medieval, essencialmente diatônica, parece-nos apontar para o *tom* como uma espécie de medida básica para a construção de qualquer possível melodia.

da comensuração adequada das partes, o que pressupõe sempre um módulo de medida ou uma unidade fundamental.¹⁰¹

2.2.3 A música como ciência e como arte

Nas seções anteriores, procuramos mostrar algumas referências de São Tomás de Aquino à constituição interna da obra musical a partir das explicações sobre a relação entre música e matemática. Consideramos oportuno, agora, também analisar brevemente algumas passagens em que a música é mencionada como uma ciência propriamente dita ou ainda como um hábito operativo. Percebe-se, contudo, que a relação entre os sons e os números está presente também nesta abordagem.

A música é classificada por São Tomás como uma das ciências ditas *intermediárias*, assim chamadas porque se encontram *entre* as ciências matemáticas e a filosofia natural.¹⁰² Com efeito, os princípios de tais ciências – as intermediárias – seriam *abstraídos* das ciências matemáticas, mas a *aplicação* deles se daria em uma matéria sensível, tal como se dá, por exemplo, na perspectiva, que aplica às linhas visuais aquilo que é demonstrado pela geometria. Em *S. theol.*, I, q.1, a.2, diz São Tomás:

[...] existem dois tipos de ciência. Algumas procedem de princípios que são conhecidos à luz natural do intelecto, como a aritmética, a geometria etc. Outras procedem de princípios conhecidos à luz de uma ciência superior: tais como a perspectiva, que se apóia nos princípios tomados à geometria; e a música, nos princípios elucidados pela aritmética.¹⁰³

¹⁰¹ Tatarkiewicz (2007, p.137) aponta que a teoria medieval da música exerceu influência nas demais artes e também na teoria geral sobre a arte e o *belo*. Assim como na música, também em outras artes a beleza consistiria nas proporções simples e na harmonia.

¹⁰² “Desde a Idade Média, as artes liberais se dividiam em dois grupos: o *trivium*, composto pela gramática, retórica e a dialética, e o *quadrivium*, do qual faziam parte a aritmética, a geometria, a música e a astronomia. Apesar de a música pertencer ao conjunto das disciplinas matemáticas e poder ser estudada apenas em um nível teórico, abstrato, o desenvolvimento das questões de ordem prática trouxeram à tona uma discussão que fora negligenciada, pois tratada por muito tempo como irrelevante: mesmo que a música utilize um instrumental matemático para a sua feitura, ela não pode ser apenas considerada como uma ciência puramente matemática, na medida em que ela compartilha duas disciplinas: a aritmética, para a proporção dos intervalos, da notação, do ritmo, entre outros, e a física (a acústica), pela aplicação de princípios matemáticos a uma matéria física ou natural. Parece ter sido Tomás de Aquino o primeiro a utilizar o termo *scientia mediae* (ciência média) relacionado à música”. (TOMÁS, 2005, p.52)

¹⁰³ Sciendum est quod duplex est scientiarum genus. Quaedam enim sunt, quae procedunt ex principiis notis lumine naturali intellectus, sicut arithmetica, geometria, et huiusmodi. Quaedam vero sunt, quae procedunt ex principiis notis lumine superioris scientiae, sicut

A música seria, pois, uma ciência *intermediária* porque se utiliza de princípios próprios da aritmética, mas os aplica a uma matéria sensível, no caso, os sons audíveis. Em *In Phys.*, lib.2, l.3, n.8, lê-se que a música “aplica ao som aquilo que o aritmético considera acerca das proporções dos números.”¹⁰⁴ (tradução nossa) Em *In Metaph.*, lib.3, l.7, n.10, lê-se que o caráter próprio da música enquanto ciência consiste em considerar as proporções entre os sons audíveis.¹⁰⁵ Em *In Post.*, lib.1, l.15, n.7, menciona-se a dependência da música à aritmética¹⁰⁶ e em lib.1, l.25, n.2, é dito que a música subordina-se à aritmética porque aplica os números aos sons.¹⁰⁷ Ainda na mesma obra, em lib.1, l.41, n.3, classifica-se expressamente a música como uma ciência *intermediária*:

[...] algumas ciências são puramente matemáticas, a saber, aquelas que segundo a razão abstraem da matéria sensível, assim como a geometria e a aritmética; mas outras ciências são intermediárias, a saber, aquelas que aplicam os princípios matemáticos à matéria sensível, como a ótica aplica os princípios da geometria às linhas visuais, e a harmonia, isto é, a música, aplica os princípios da aritmética aos sons sensíveis.¹⁰⁸ (tradução nossa)

perspectiva procedit ex principiis notificatis per geometriam, et musica ex principiis per arithmetica notis. Et hoc modo sacra doctrina est scientia, quia procedit ex principiis notis lumine superioris scientiae, quae scilicet est scientia Dei et beatorum. Unde sicut musica credit principia tradita sibi ab arithmetico, ita doctrina sacra credit principia revelata sibi a Deo.

¹⁰⁴ Deinde cum dicit: *demonstrant autem etc.*, probat idem per scientias quae sunt mediae inter mathematicam et naturalem. Dicuntur autem scientiae mediae, quae accipiunt principia abstracta a scientiis pure mathematicis, et applicant ad materiam sensibilem; sicut *perspectiva* applicat ad lineam visualemente ea quae demonstrantur a geometria circa lineam abstractam; et *harmonica*, idest musica, applicat ad sonos ea quae arithmetici considerat circa proportionem numerorum; et *astrologia* considerationem geometriae et arithmeticae applicat ad caelum et ad partes eius.

¹⁰⁵ Deinde ostendit idem esse inconveniens in aliis scientiis mathematicis, scilicet in perspectiva, quae considerat lineam visualemente, et in *harmonica* idest musica, quae considerat proportionem sonorum audibilium.

¹⁰⁶ Quarum prima est quod nulla scientia demonstrat aliquid de subiecto alterius scientiae, sive sit scientiae communioris sive alterius scientiae disparatae; [...] Et similiter, quod est unius scientiae non habet probare alia scientia, nisi forte una scientia sit sub altera; sicut se habet perspectiva ad geometriam, et consonantia vel harmonica, idest musica, ad arithmetica.

¹⁰⁷ Sed intelligendum est unam scientiam esse sub altera dupliciter. Uno modo, quando subiectum unius scientiae est species subiecti superioris scientiae; [...] Alio modo, quando subiectum inferioris scientiae, non est species subiecti superioris scientiae; sed subiectum inferioris scientiae comparatur ad subiectum superioris, sicut materiale ad formale. [...] Et similiter se habet *harmonica*, idest musica, ad arithmetica. Nam musica applicat numerum formalem (quem considerat arithmetici) ad materiam, idest ad sonos.

¹⁰⁸ Secundum modum ponit dicens, quod illa scientia, quae non est de subiecto, est certior illa quae est de subiecto. Et accipitur hic *subiectum* pro materia sensibili, quia, ut philosophus docet in II physicorum, quaedam scientiae sunt pure mathematicae, quae omnino abstrahunt secundum rationem a materia sensibili, ut geometria et arithmetica: quaedam autem scientiae sunt mediae, quae scilicet principia mathematica applicant ad materiam sensibilem, sicut perspectiva applicat principia geometriae ad lineam visualemente, et harmonica, idest musica, applicat principia arithmeticae ad sonos sensibiles. Unde hic dicit quod arithmetica est certior quam musica et prior: prior quidem, quia musica utitur principiis eius ad aliud; certior autem,

A classificação da música como ciência *intermediária* – sendo-lhe próprio considerar os sons, não enquanto simples sons e sim na medida em que são proporcionados de acordo com os números – também é encontrada no *Super Boetium De Trinitate*, pars 3, q.5, a.3, ad6.¹⁰⁹

Seria próprio, portanto, da música enquanto ciência o estudo daquilo que diz respeito aos números aplicados aos sons, abstraindo-se o modo como o som é produzido.¹¹⁰ Um caso concreto de questão teórica a ser considerada pela música seria, por exemplo, o de como se divide um tom, conforme menciona São Tomás em *In Post.*, lib.1, l.22, n.3¹¹¹, e também em *In Metaph.*, lib.3, l.6, n.4. Segundo este exemplo, caberia à música provar que um tom não se divide em dois semitons iguais, o que se dá em razão de que a proporção *sesquioitava* (relação 9:8 = um tom) não pode ser dividida em duas partes iguais, cabendo, por sua vez, à aritmética demonstrar que, de fato, a proporção 9:8 não se

quia incertitudo causatur propter transmutabilitatem materiae sensibilis; unde quanto magis acceditur ad eam, tanto scientia est minus certa.

¹⁰⁹ Ad sextum dicendum quod in compositis simplicia salvantur et proprietates eorum, licet per alium modum, sicut propriae qualitates elementorum et motus ipsorum proprii inveniuntur in mixto; quod autem est compositorum proprium, non invenitur in simplicibus. Et inde est quod quanto aliqua scientia est abstractior et simpliciora considerans, tanto eius principia sunt magis applicabilia aliis scientiis. Unde principia mathematicae sunt applicabilia naturalibus rebus, non autem e converso, propter quod physica est ex suppositione mathematicae, sed non e converso, ut patet in III caeli et mundi. Et inde est quod de rebus naturalibus et mathematicis tres ordines scientiarum inveniuntur. Quaedam enim sunt pure naturales, quae considerant proprietates rerum naturalium, in quantum huiusmodi, sicut physica et agricultura et huiusmodi. Quaedam vero sunt pure mathematicae, quae determinant de quantitativibus absolute, sicut geometria de magnitudine et arithmetica de numero. Quaedam vero sunt mediae, quae principia mathematica ad res naturales applicant, ut musica, astrologia et huiusmodi. Quae tamen magis sunt affines mathematicis, quia in earum consideratione id quod est physicum est quasi materiale, quod autem est mathematicum est quasi formale; sicut musica considerat sonos, non in quantum sunt soni, sed in quantum sunt secundum numeros proportionabiles, et similiter est in aliis. Et propter hoc demonstrant conclusiones suas circa res naturales, sed per media mathematica; et ideo nihil prohibet, si in quantum cum naturali communicant, materiam sensibilem respiciunt. In quantum enim cum mathematica communicant, abstractae sunt.

¹¹⁰ Os distintos modos pelos quais os sons musicais são produzidos, a saber, pela voz humana ou através de corpos inanimados, não constituem ciências diversas, sendo tratados ambos pela música. Tal é a idéia exposta em *In Post.*, lib.1, l.41, n.11: “uma vez que a consonância nas vozes e os sons dos corpos inanimados são considerados segundo os mesmos princípios, a ciência da música, que considera ambos, é uma única ciência.” (tradução nossa) Eis o original, em latim: “Sicut patet quod voces humanae multum differunt secundum suam naturam a sonis inanimatorum corporum; sed tamen, quia secundum eadem principia attenditur consonantia in vocibus humanis et sonis inanimatorum corporum, eadem est scientia musicae, quae de utrisque considerat.”

¹¹¹ Dicit ergo primo quod interrogatio omnino non geometrica est illa, quae omnino fit ex alia arte, sicut ex musica. Ut si quaeratur in geometria, utrum *tonus* possit dividi in duo *semitonia* aequalia; talis interrogatio est omnino non geometrica: quia est ex his, quae nullo modo ad geometriam pertinent.

divide em partes iguais.¹¹² Tal é um exemplo particular da estrita dependência da música, enquanto saber teórico, dos princípios elucidados pela aritmética.

Conclui-se, portanto, que, ainda que a música enquanto ciência seja estritamente dependente dos princípios próprios das ciências matemáticas, não aparece, nos supracitados textos de São Tomás de Aquino, a concepção dualista, que seria comum no período medieval, e que separa o estudo da harmonia em si e a harmonia dos sons concretos, tal como são ouvidos.¹¹³ Com efeito, nota-se, pelo contrário, a real união entre princípios abstratos e experiência concreta dos sons: é próprio da música a consideração das *proporções numéricas aplicadas aos sons*.¹¹⁴ Em suma, a música seria uma *ciência matemática*, pelos princípios

¹¹² Ad aliam vero scientiam, sicut musicus probat quod tonus non dividitur in duo semitonia aequalia, per hoc quod proportio sesquioctava cum sit superparticularis, non potest dividi in duo aequalia. Sed hoc probare non pertinet ad musicum sed ad arithmeticum.

¹¹³ Em *In Iob.*, cap.38, é feita menção à antiga teoria sobre a música das esferas, a saber, a idéia de que haveria consonâncias musicais produzidas pelos astros celestes. Explica São Tomás que tal concepção deve ser entendida de maneira puramente metafórica: “Considere-se que os Pitagóricos pensaram que uma harmonia sonora provinha do movimento dos céus devido a uma convenientíssima proporção de movimentos celestes [...] Mas Aristóteles prova em II *De caelo* que som algum provém do movimento dos corpos celestes, e aqui podemos entender esta harmonia metaforicamente como proposta somente pela conveniência dos movimentos celestes que nunca cessam.”¹¹³ (tradução nossa) Eis o original, em latim: “Considerandum autem est hic quod ex motu caelorum Pictagorici posuerunt sonitum harmonizatum provenire propter convenientissimam proportionem caelestium motuum, et quia ponebant corpora caelestia animata ideo talis consonantia sonorum possit concentus caeli vocari; sed Aristotiles probat in II de caelo quod ex motu caelestium corporum nullus sonitus procedit, et ideo hic concentum accipere possumus metaphorice positum pro sola convenientia caelestium motuum qui nunquam requiescunt. Huiusmodi autem inspiratio sapientiae vel intelligentiae aut etiam concentus caeli ab initio foundationis terrae fuit, unde subdit *quando fundabatur pulvis in terra*, quod refertur ad situm terrae quae in imo ponitur sicut in fundamento, *et glebae compingebantur*, quod refertur ad humorem continentem in unum partes terrae, ne scilicet terra propter sui siccitatem in pulverem resolvatur.” Ainda sobre o sentido metafórico da harmonia das esferas: “As used by Aquinas the term *harmony*, with respect to physical things, includes the notion of *absence of contrariety*, and consequently of being more easily destructible: *stones and metals are more durable because there is less harmony in them* (*Quaestio disputata de anima*, article 8 ad 11), and the harmony of the human body is disturbed by violent stimuli (*Summa contra Gentiles*, ii, chap.82). It is in this equivocal and physical sense that music of the spheres should be understood (*In libros de coelo et mundo*, ii, lesson 14).”(BOOTH, E.; GALLAGHER, S. In *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001. p.793-794)

¹¹⁴ “Aquina’s interpretation of the distinction Aristotle made between mathematical and acoustical harmony (*Analytica posteriora*, 79a 1-2) did not cause him, as Boethius’s did, to pursue *music intelligibilis* as distinct from audible music, even though he believed that music must be studied within arithmetic, which is *prior and more certain* (*In libros posteriorum analyticorum*, i, lesson 41), as part of Quadrivium. His concern was not with the division between concrete sound and abstract pattern but with their factual union: music in concerned with *numerical proportions applied to sound* (*In VIII libros physicorum*, ii, lesson 5)”. (BOOTH, E.; GALLAGHER, S. In *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: MacMillan, 2001. p.793-794)

de que se utiliza, mas também constituiria algo de caráter prático porque conhece os sons através da experiência auditiva.¹¹⁵

Este caráter prático da música diz respeito também à sua consideração enquanto *operação*, tal como, por exemplo, compor, cantar ou tocar um instrumento. Em *Sententia libri ethicorum*, lib.2, l.4, n.1, encontra-se uma menção de São Tomás a este aspecto da música como arte: “Na arte ninguém produz uma obra artística exceto aquele que possui a arte, assim como ninguém produz obra musical a não ser que seja um músico.”¹¹⁶ (tradução nossa) Em outra passagem, em *In Metaph.*, lib.9, l.7, n.5, explica São Tomás que o que está em potência passa ao ato através de um agente, que se encontra em ato: alguém que é músico *em potência* torna-se músico *em ato* pelo ensino de um professor que é músico em ato.¹¹⁷ Em lib.9, l.7, n.8, na mesma obra, menciona também a necessidade de determinadas artes serem aprendidas pela prática de ações e tal é o caso, por exemplo, daquele que aprende um instrumento musical.¹¹⁸

Esta dupla característica da música, como *conhecimento teórico* e como conhecimento destinado a uma determinada *prática*, parece coadunar-se com a definição de *arte liberal*. De fato, São Tomás define “arte”, em *S. theol.*, I-II, q.57, a.3, como “a razão reta de fazer algumas obras”,¹¹⁹ ou seja, como uma disposição operativa. As artes que, por sua vez, dirigem-se a uma operação da razão, em contrapartida àquelas executadas pelo corpo, seriam chamadas *liberais*:¹²⁰

¹¹⁵ *In Post.*, lib.1, l.25, n.3: [...] et similiter *harmonica*, idest musica, dicitur mathematica, et quae est *secundum auditum*, idest practica musicae, quae cognoscit ex experientia auditus sonos.

¹¹⁶ Sed in artibus ita se habet, quod nullus operatur opus artis nisi habens artem; sicut nullus facit opera grammaticalia nisi grammaticus existens, neque opera musicalia nisi musicus existens;

¹¹⁷ Semper enim oportet quod id quod est in potentia ens, sit actu ens ab agente, quod est actu ens. Unde homo in potentia fit homo in actu ab homine generante, qui est in actu. Et similiter musicum in potentia respicit musicum in actu, discendo a doctore qui est musicus actu. Et ita semper eo quod est in potentia, est aliquid prius quod movet, et movens est in actu.

¹¹⁸ Hoc autem inducit concludens ex praemissis. Dictum est enim supra, quod potentia musicum fit actu musicum a musico in actu, inquantum scilicet ab eo addiscit. Et similiter in aliis est actibus. Addiscere autem non poterit artem huiusmodi, nisi exercitando se in actu eius. Nam aliquis citharizando, addiscit citharizare. Et similiter est in aliis artibus. Unde manifestum est quod impossibile est haberi huiusmodi potentias, nisi prius insint actiones earum etiam in eodem secundum numerum.

¹¹⁹ Ars nihil aliud est quam ratio recta aliquorum operum faciendorum.

¹²⁰ Também em *In Boet. De Trin.*, pars 3 q. 5 a. 1 ad 3, pode-se encontrar referência ao aspecto operativo das artes *liberais*: “[...] estas, dentre as demais ciências, são chamadas de artes porque implicam, não só conhecimento, mas uma certa obra que procede imediatamente da razão, como a construção de um silogismo, formar uma oração, enumerar, medir, compor melodias e calcular o curso dos astros.” (grifo nosso) Eis o original, em latim: “Vel ideo hae inter ceteras scientias artes dicuntur, quia non solum habent cognitionem, sed opus aliquod, quod est

Deve-se dizer que até nas especulações há, de certo modo, algum trabalho a realizar, como, por exemplo, na construção de um silogismo ou de um discurso coerente ou ainda no contar ou medir. Por isso é que todos os hábitos especulativos dirigidos a essas ações da razão se chamam, por certa semelhança, artes liberais, à diferença das que são voltadas para as obras executadas pelo corpo [...].¹²¹

O próprio São Tomás seguiu em seus estudos a clássica divisão medieval, que colocava a Música como uma das sete artes liberais.

2.2.4 Música e harmonia

Tendo-se considerado nos textos de São Tomás de Aquino a intrínseca relação entre música e números, seja na própria constituição dos sons musicais, seja na definição da música como disciplina, consideramos conveniente analisar agora alguns textos em que se torna mais claro o caráter *estético* da música, ou seja, a sua relação com a *beleza*. Com efeito, em certos textos é possível ver aplicado à música o conceito de *harmonia*, que São Tomás utiliza também ao referir-se aos caracteres intrínsecos da *beleza*.¹²² A música aparece, de fato, em São Tomás, como a arte mais intimamente conectada com o prazer estético.¹²³

Uma definição propriamente dita para *harmonia* pode ser encontrada em *Super librum Dionysii De divinis nominibus*, cap.11, 1.2: *concors consonantia*, isto é, uma *consonância conveniente*;¹²⁴ e também no *In De an.*,

immediate ipsius rationis, ut constructionem syllogismi vel orationem formare, numerare, mensurare, melodias formare et cursus siderum computare.”

¹²¹ Ad tertium dicendum quod etiam in ipsis speculabilibus est aliquid per modum cuiusdam operis, puta constructio syllogismi aut orationis congruae aut opus numerandi vel mensurandi. Et ideo quicumque ad huiusmodi opera rationis habitus speculativi ordinantur, dicuntur per quandam similitudinem artes, sed liberales; ad differentiam illarum artium quae ordinantur ad opera per corpus exercita, quae sunt quodammodo serviles, inquantum corpus serviliter subditur animae, et homo secundum animam est liber. Illae vero scientiae quae ad nullum huiusmodi opus ordinantur, simpliciter scientiae dicuntur, non autem artes. Nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis.

¹²² São Tomás de Aquino explica que a beleza requer três coisas: “Primeiro, a integridade ou perfeição: as coisas diminutas por isso mesmo são feias. Depois, as proporções requeridas, ou *harmonia*. Finalmente, o esplendor: as coisas que têm nitidez de cores, dizemos que são belas”. Tais conceitos acerca do *belo* serão aprofundados no capítulo II.

¹²³ “Music appears in Aquinas to be the art most intimately and specifically connected with the aesthetic, and with pleasure. Boethius had given the concept of proportion a musical sense in addition to its established sense; and when the Scholastics transferred it further to the realms of psychology and ontology, they were conscious of the translation of meaning involved. [...] There is therefore a kind of musicality underlying all beauty, because of its proportion.” (ECO, 1988, p.130-131)

¹²⁴ Dicit ergo primo quod *propter* praedictam simplicem naturam est quaedam *una et indissolubilis complexio omnium*, secundum scilicet quod omnia conveniunt in uno ordine

lib.1, l.9, n.3: “a combinação e mistura na devida proporção de contrários em compostos e misturas”.¹²⁵ (tradução nossa) A proporção entre os contrários é dita, assim, *harmonia*, e é o princípio estruturante do composto. Em objetos compostos, isto é, formados por diferentes partes, haveria harmonia na medida em que houvesse *ordem* nas relações entre as suas partes. Lê-se, com efeito, em lib.1, l.9, n.5, que a junção e coadaptação de partes através de algum agente compositor resulta em uma determinada composição proporcional.¹²⁶ (tradução nossa) Tal tipo de ordem manifesta-se, por exemplo, nos corpos dos seres vivos: “no corpo, a interrelação das diversas partes é bastante evidente; nós podemos facilmente falar sobre a ordem entre os ossos, entre os nervos, entre braço e mão ou entre carne e osso.”¹²⁷ Em *In Phys.*, lib.1, l.10, n.4, São Tomás aponta que para um composto ser harmonioso é essencial a *ordem* – como, por exemplo, em um exército, em que diferentes soldados ordenam-se hierarquicamente para um fim comum – e a *composição* – como, por exemplo, em uma casa, em que diversas partes unem-se umas às outras para formar o edifício.¹²⁸

universi qui indissolubilis manet secundum quod ex Deo in ipso universo quaedam harmonia, idest proportionata concordia causatur; et hoc est quod exponit, subdens: et *concordatur consonantia perfecta*. Nihil enim est aliud harmonia, quam concors consonantia. Haec autem concors consonantia in rebus, causatur secundum consensum et connaturalitatem: ut scilicet consensus referatur ad concordiam voluntatis in his quae voluntatem habent; connaturalitas autem ad concordiam naturalis appetitus. Haec autem harmonica complexio sive concors consonantia et ordinem habet et firmitatem; unde quantum ad ordinem dicit: *et congregata inconfuse*: confusio enim ordinem tollit; unde illa inconfuse congregantur quae secundum ordinem quemdam, complexionem habent ad invicem. Quantum autem ad firmitatem subdit: *et indissolubiliter contenta*: est enim indissolubilis firmitas in rerum complexione, non ex congregatorum multitudine, sed ex virtute unius causae continentis et in unum congregantis.

¹²⁵ Secundo cum dicit *etenim harmoniam* ponit rationem huiusmodi opinionis; dicens, quod harmonia est complexio et proportio et temperamentum contrariorum in compositis et mixtis. Et haec proportio, quae est inter ista contraria, dicitur harmonia, et forma illius compositi. Unde, cum anima sit quaedam forma, dicebant ipsam esse harmoniam. Dicitur autem haec opinio fuisse cuiusdam Dynarchi et Simiatis et Empedoclis.

¹²⁶ Et ex applicatione et contemperatione partium a componente relinquitur proportio quaedam in composito.

¹²⁷ Et quod neutro istorum modorum anima dicatur harmonia, patet. Non enim anima potest dici harmonia, secundum quod invenitur in rebus compositis et habentibus compositionem; quod patet. Nam ordo partium compositarum in corpore est valde manifestus: facile enim est scire ordinem ossium ad ossa, et nervorum ad nervos, et brachii ad manum, et carnis ad ossa. Sed ratio ordinis partium animae est nobis immanifesta. Non enim per hoc possumus scire ordinem qui est inter intellectum et sensum et appetitum et huiusmodi.

¹²⁸ Inconsonantia autem potest dici secundum ordinem tantum, vel secundum compositionem. Aliquod enim totum consistit in consonantia ordinis, sicut exercitus, aliquod vero in consonantia compositionis, sicut domus; et eadem ratio est de utroque. Et manifestum est quod omnia composita fiunt similiter ex incompositis, sicut domus fit ex incompositis, et figuratum ex infiguratis; et in omnibus his nihil attenditur nisi ordo et compositio.

Para o propósito do presente trabalho, que é a abordagem da estética musical, consideramos relevante três aspectos relativos à noção de *harmonia*, as quais nos parecem aproximar os conceitos de *música* e *beleza*.

Uma primeira aproximação entre estas noções pode ser verificada no fato de São Tomás de Aquino considerar que, propriamente falando, *harmonia* diz respeito à consonância entre os sons. Em *In De an.*, lib.1, l.9, n.4, por exemplo, lê-se que o termo *harmonia*, em sentido estrito, “diz respeito aos sons”, mas aplica-se também “para significar qualquer *devida proporção*, seja nas coisas compostas de diferentes partes, seja nas misturas de elementos contrários”.¹²⁹ (tradução e grifo nosso) Na seqüência do mesmo texto, São Tomás explica que, de fato, algumas coisas compostas são ditas *harmoniosas* na medida em que as partes são de tal modo arrançadas que “nada nelas é perdido, isto é, defeito algum ocorre na natureza da coisa em questão”. Neste caso, diz-se que as *partes* são bem proporcionadas e a composição, como um *todo*, é chamada de *harmonia*. No contexto desta mesma explicação, em lib.1, l.9, n.7, há uma referência direta de São Tomás ao caso da música: “quando instrumentos de corda ou flautas são bem afinados, de tal forma que resulta um *som agradável*, diz-se que eles são *bem harmonizados*”.¹³⁰ A partir de tais textos torna-se claro, pois, a concepção de que o termo *harmonia* designa, no âmbito musical, a composição devidamente proporcionada da qual resulta sons agradáveis; e, fora do âmbito musical, designa qualquer composição bem ordenada.

Uma segunda aproximação entre *beleza* e *música* através do conceito de *harmonia*, pode ser verificada no modo como São Tomás trata a relação entre a harmonia de um dado objeto e o seu efeito psicológico no sujeito cognoscente.

¹²⁹ Constat quod harmonia proprie dicta est consonantia in sonis: sed isti transumpserunt istud nomen ad omnem debitam proportionem, tam in rebus compositis ex diversis partibus quam in commixtis ex contrariis.

¹³⁰ Harmonia invenitur aliquando in compositis et habentibus compositionem et motum; quia quando haec sic invicem simul ponuntur et ordinantur, ut nullum congenium praetermittatur idest ut nullus defectus eiusdem generis ibi sit, tunc illae partes dicuntur bene harmonizatae, et compositio ipsarum vocatur harmonia, sicut ligna et lapides, et alia corpora naturalia. Sic etiam et chordae, quando bene ordinatae sunt, vel fistulae, ut ex inde consonantia sonorum resultet, dicuntur bene harmonizatae; et huius consonantia dicitur harmonia, et hoc modo proprie dicitur harmonia. Aliquando invenitur in corporibus mixtis ex contrariis. Quando enim aliqua contraria sunt complexa et commixta in aliquo, ita ut nulla repugnantia seu excessus alicuius contrarii sit ibi, utputa calidi aut frigidi, aut humidi aut sicci, tunc illa dicuntur bene harmonizata, et horum ratio idest proportio dicitur harmonia. Si ergo anima est harmonia, secundum aliquem istorum modorum diceretur. Sed constat quod neutro istorum modorum rationabile est animam dici harmoniam; ergo male dicunt animam harmoniam esse.

Em *In De an.*, lib.3, l.2, n.14-15, por exemplo, aborda São Tomás a questão do porquê de certos objetos serem deleitavelmente apreendidos pelos sentidos humanos e outros, não. No mencionado texto, duas idéias principais se destacam. Em primeiro lugar, o deleite provém de uma adequação entre a estrutura interna do objeto e a estrutura do órgão sensível humano ou, em termos gerais, de uma proporção entre objeto apreensível e limites/capacidades do sujeito receptor. Em segundo lugar, a constatação de que objetos estruturados segundo uma mistura conveniente de coisas diversas são mais agradáveis de serem apreendidos. Ao expor ambas as idéias, menciona São Tomás o exemplo dos sons:

[...] por que certos objetos destroem os sentidos, enquanto outros os deleitam? Ele [Aristóteles] diz que desde que qualquer som harmonioso e bem proporcionado é, como som, idêntico de certo modo com a faculdade de ouvir, o fato de o som ser um tipo de harmonia implica em que a audição também o seja. Uma vez que a harmonia ou proporção é corrompida pelo excesso, um objeto sensível em excesso é, por isso, destrutivo à faculdade. Um som que se excede em grave ou agudo corrompe a audição; algo excessivamente saboroso corrompe o paladar; também muito brilho ou escuridão corrompe a visão; e odores muito fortes corrompem o sentido do olfato; como se o sentido em si, em cada caso, fosse um tipo de proporção.

Por outro lado, se diversos objetos são misturados na devida proporção, o efeito é prazeroso, como nos sabores, quando misturados segundo a proporção devida segundo a acidez, a doçura e a salinidade, tornam-se extremamente agradáveis. Há sempre mais deleite a ser adquirido das combinações do que das coisas simples. A harmonia, por exemplo, é mais agradável que simples notas agudas ou graves. No tato também, com as combinações de quente e frio. Os sentidos, de fato, deleitam-se na proporção como em algo a eles semelhante, sendo eles mesmos um tipo de proporção. Mas os excessos os destroem ou, ao menos, desagradam-os.¹³¹ (tradução e grifo nosso)

¹³¹ Deinde cum dicit *si autem* demonstrat ex praemissis solutionem alterius quaestionis: quare scilicet quaedam sensibilia corrumpant sensum, et quaedam delectant: et dicit quod cum *symphonia*, id est vox consonans et proportionata, sit vox quaedam, et vox quodammodo sit idem quod auditus, et *symphonia sit quaedam proportio*, necesse est quod auditus sit quaedam proportio. Et quia quaelibet proportio corrumpitur per superabundantiam, ideo excellens sensibile corrumpit sensum, sicut quod est excellenter grave et acutum corrumpit auditum, et excellens saporosum corrumpit gustum, et fortiter fulgidum vel obscurum corrumpit visum, et fortis odor corrumpit olfactum, quasi sensus sit quaedam proportio.

Sed si plura sensibilia deducuntur ad proportionatam misionem, efficiuntur delectabilia: sicut in saporibus, quando aliquid secundum debitam proportionem est aut acutum, aut dulce, aut salum; tunc enim sunt omnino delectabilia. Et omne, quod est mistum, est magis delectabile, quam quod est simplex; sicut symphonia, quam vox acuta tantum, vel gravis tantum. Et in tactu, quod est compositum ex calefactibili et frigidabili. Sensus enim delectatur in proportionatis, sicuti in sibi similibus, eo quod sensus est proportio quaedam. Sed excellentia corrumpit sensum, vel saltem contristat ipsum.

Na mesma obra, em lib.2, l.24, n.6, São Tomás aponta ainda que se o impacto de algo sensível sobre os sentidos humanos é mais forte do que o sentido é capaz de receber, então a proporção interna do órgão é destruída.¹³²

Através desses textos de São Tomás que tratam dos efeitos psicológicos da harmonia, revela-se que um fato determinante para a percepção estética de uma obra musical diz respeito diretamente à relação entre a composição interna do objeto (a sua *harmonia*) e a capacidade fruidora do sujeito. Seria tal correspondência entre objeto e sentidos que permitiria um primeiro nível de deleite estético.

Além da consideração (i) da harmonia como arranjo adequado entre as partes de um todo e (ii) do seu impacto na sensibilidade humana, consideramos que um terceiro aspecto do conceito de *harmonia* também aproxima *música* e *beleza*. Trata-se da relação entre a harmonia estritamente musical e os outros tipos de harmonia, particularmente aquela referente à ordem entre os seres no universo. Com efeito, São Tomás de Aquino faz uso, em alguns casos, de exemplos de ordem musical para exemplificar alguma concepção acerca da beleza das criaturas. Dois textos mostram isso claramente.

Em *S. theol.*, I, q.25, a.6, São Tomás trata da questão sobre se Deus poderia fazer melhores as coisas que faz. Responde que, quanto à bondade da essência de cada coisa, “Deus não pode fazer nenhuma coisa melhor do que ela própria, ainda que possa fazer outra melhor do que ela.” Assim, o número 4, por exemplo, não poderia ser maior, porque se o fosse deixaria de ser 4. Quanto à bondade extrínseca à essência de cada coisa, Deus poderia fazer melhores as coisas que fez. Em suma, absolutamente falando, qualquer que tenha sido a coisa feita, Deus pode fazer outra melhor, mas quanto ao agir de Deus, não pode Deus fazer melhor, isto é, com mais sabedoria e bondade. O que pode ocorrer simplesmente é Deus mesmo dar às coisas que faz “um modo de ser mais perfeito quanto aos acidentes, ainda que não quanto ao que é essencial.” (ad 1) Na mesma questão, na resposta à segunda objeção (ad 2), São Tomás compara o

¹³² Deinde cum dicit *manifestum autem* ex praemissis concludit solutionem quamdam duorum quae possunt quaeri: et dicit quod manifestum est ex praedictis, propter quid excellentia sensibilibus corrumpat organa sensuum. Oportet enim in organis sentiendi, ad hoc quod sentiatur, esse *quamdam rationem*, idest proportionem, ut dictum est. Si ergo motus sensibilis fuerit fortior quam organum natum sit pati, solvitur proportio, et corrumpitur sensus, qui consistit in quadam proportionem organi, ut dictum est. Et est simile, sicut cum aliquis fortiter percutit chordas, solvitur symphonia et tonus instrumenti, qui in quadam proportionem consistit.

bem do universo com a consonância musical, que é entendida, novamente, em termos de relações de altura entre sons diversos:

Deve-se dizer que o universo não pode ser melhor do que é, se o supomos como constituído pelas coisas atuais, em razão da ordem muito apropriada atribuída às coisas por Deus e em que consiste o bem do universo. *Se apenas uma dessas coisas se tornasse melhor, a proporção da ordem estaria destruída; como a melodia da cítara ficaria destruída se uma corda se tornasse mais tensa do que deve.* Deus, porém, poderia fazer outras coisas ou acrescentar às que já fez; e assim aquele universo seria melhor.¹³³ (grifo nosso)

Idéia semelhante é também exposta em *Sent.*, lib.1, d.44, q.1, a.2 co, em que São Tomás também trata da possibilidade de Deus fazer o universo melhor do que ele é. Explica-se, então, que o bem do universo consiste em uma dupla ordem, a saber, a ordem das partes do universo entre si e a ordem de todo o universo ao fim, que é o próprio Deus. O mesmo ocorre, por exemplo, em um exército: há ordem entre as partes do exército pelos ofícios diversos que o compõem e há também ordem ao fim, que é a vitória. Abordando a possibilidade de que as partes do universo fossem melhores do que são, São Tomás também, como no texto da *Summa*, refere-se ao exemplo da música, indicando que se somente algumas partes de um todo ordenado alteram-se para melhor, a ordem do todo fica comprometida: “como ocorre na cítara, cujas cordas, caso se tornassem todas melhores, produziriam uma agradável harmonia; mas, caso somente algumas melhorassem, produziriam dissonância.”¹³⁴ (tradução nossa)

¹³³ Ad tertium dicendum quod universum, suppositis istis rebus, non potest esse melius; propter decentissimum ordinem his rebus attributum a Deo, in quo bonum universi consistit. Quorum si unum aliquod esset melius, corrumpetur proportio ordinis, sicut, si una chorda plus debito intenderetur, corrumpetur citharae melodia. Posset tamen Deus alias res facere, vel alias addere istis rebus factis, et sic esset illud universum melius.

¹³⁴ Respondeo dicendum, quod, secundum philosophum in 11 Metaph., bonum universi consistit in duplici ordine; scilicet in ordine partium universi ad invicem, et in ordine totius universi ad finem, qui est ipse Deus; sicut etiam est in exercitu ordo partium exercitus ad invicem, secundum diversa officia, et est ordo ad bonum ducis, quod est victoria; et hic ordo est praecipuus, propter quem est primus ordo. Accipiendo ergo bonum ordinis qui est in partibus universi ad invicem, potest considerari vel quantum ad partes ipsas ordinatas, vel quantum ad ordinem partium. Si quantum ad partes ipsas, tunc potest intelligi universum fieri melius, vel per additionem plurium partium, ut scilicet crearentur multae aliae species, et implerentur multi gradus bonitatis qui possunt esse, cum etiam inter summam creaturam et Deum infinita distantia sit; et sic Deus melius universum facere potuisset et posset: sed illud universum se haberet ad hoc sicut totum ad partem; et sic nec penitus esset idem, nec penitus diversum; et haec additio bonitatis esset per modum quantitatis discretas. Vel potest intelligi fieri melius quasi intensive, quasi mutatis omnibus partibus ejus in melius, quia si aliquae partes meliorarentur aliis non melioratis, non esset tanta bonitas ordinis; sicut patet in cithara, cujus si

Em ambos os textos, da *Summa* e do *Scriptum*, fica clara a idéia de que a ordem sonora em termos de altura produz uma conveniente e agradável mistura de sons, isto é, uma *harmonia*, que é um dos critérios de *beleza*. Por outro lado, a falta de medida, e a conseqüente desordem entre os sons, resultam em dissonância, que se opõe à harmonia. Também é subjacente a noção de que em um objeto composto a sua harmonia não depende somente da qualidade de uma de suas partes, mas da relação recíproca entre todas elas.

A partir dos textos expostos e das três possíveis aproximações entre *música* e *beleza*, podemos apontar duas idéias fundamentais:

1) O termo *harmonia* designa uma composição adequada entre elementos diversos que, juntos, formam um todo *ordenado*. Em sentido estrito, harmonia diz respeito à mistura entre sons graves e agudos; e, em sentido amplo, diz respeito a qualquer boa composição. Havendo, por sua vez, uma conveniência entre a ordem impressa entre os sons e a capacidade fruidora do ouvido humano, decorre um determinado efeito psicológico: o deleite.

2) O conceito de *harmonia*, sendo aplicável a qualquer tipo de boa composição, aplica-se também ao universo enquanto um *todo* devidamente ordenado, composto por entes diversos. Daí decorre a analogia entre as diferentes harmonias e, conseqüentemente, entre a harmonia estritamente musical e a ordem do cosmos.¹³⁵

Consideramos, enfim, que tais idéias fundamentais podem ser sintetizadas em um tríptico aspecto da obra musical. Em primeiro lugar, há o aspecto formal, que corresponde à composição musical em si, enquanto arranjo ordenado dos sons. Em segundo lugar, como decorrente do primeiro aspecto, há o aspecto psicológico, que corresponde ao efeito da composição musical no sujeito que a apreende. Em terceiro lugar, finalmente, há o aspecto referencial, que corresponde à relação analógica da composição com outros níveis de ordem, tais como a ordem entre as diversas criaturas do universo.

omnes chordae meliorantur, fit dulcior harmonia; sed quibusdam tantum melioratis, fit dissonantia.

¹³⁵ A concepção da música como um reflexo ou símbolo da ordem do universo é comum já em Boécio (século VI), através da tríptica divisão da música: mundana (cósmica), humana e instrumental. É encontrada também em muitos autores posteriores. inclusive em Zarlino, importante teórico do século XVI. (WYMEERSCH, 1999, p.299-310)

2.2.5 *Música e deleite estético*

Tendo já apontado, na seção anterior, a conexão entre harmonia musical e deleite, consideramos oportuno aprofundar este tema, dada sua relevância para um melhor entendimento acerca do caráter estético da música em São Tomás de Aquino.

Ao tratar da psicologia humana, São Tomás aborda, entre outros temas, a hierarquia dos prazeres, e é perceptível a consciência que ele tinha da possibilidade de um prazer humano *desinteressado*, que se identifica com o deleite produzido pela apreensão da *beleza* nos objetos. Tal deleite é dito *desinteressado* por não estar ligado diretamente a uma utilidade ou a uma satisfação das necessidades próprias do animal,¹³⁶ tratando-se, portanto, de algo característico da criatura espiritual.¹³⁷ Na *Summa Theologiae* e em *Sententia libri ethicorum* são bastante claras tais idéias.

Na *Summa Theologiae*, São Tomás trata da questão dos deleites na seção dedicada à virtude da temperança (II-II, q.141), que é aquela virtude pela qual o homem refreia os desejos desordenados de prazeres sensuais e faz uso moderado dos bens temporais.¹³⁸ De fato, quanto mais uma atividade corresponde às necessidades da natureza de um ser, tanto mais intenso será o prazer decorrente, e, no caso do homem, os prazeres mais veementes decorrem das atividades referentes às necessidades vitais mais fundamentais, como a nutrição e a reprodução. São tais prazeres, resultantes do sentido do tato, que a virtude da temperança deve regular, abrangendo, além deles, também aqueles prazeres de outros sentidos na medida em que se relacionem, direta ou indiretamente, com os prazeres do tato. Ora, nos animais irracionais os prazeres de cada um dos sentidos referem-se remota ou proximamente ao tato e, portanto, às necessidades biológicas fundamentais. No homem, ao contrário, há a possibilidade de um deleite completamente alheio aos prazeres do tato, e tal seria o *deleite estético*.¹³⁹

¹³⁶ ECO, 1988, p.17.

¹³⁷ “É porque o homem é um ser espiritual que pode *desprender-se* das necessidades vitais e contemplar as coisas não por relação às suas exigências biológicas, mas em si mesmas, em sua própria estrutura, na harmonia objetiva de suas proporções e suas cores.” (DE BRUYNE, 1959, p.304, tradução nossa)

¹³⁸ PIO X, 2005, p.215.

¹³⁹ ECO, 1988, p.18.

Um animal como o leão, por exemplo, ao ver uma presa, deleita-se não pela sua aparência ou pela beleza dos sons produzidos, mas porque “imediatamente refere tais sensações aos seus desejos táteis”.¹⁴⁰ De diferente modo ocorre com o homem. Diz São Tomás de Aquino, em II-II, q.141, a.4 ad3,¹⁴¹ que “o homem, ao contrário, goza prazeres dos outros sentidos não só referentes à alimentação, mas também pelas sensações agradáveis que encontra no seu objeto”. Na seqüência do mesmo texto, São Tomás aponta como exemplo deste prazer desinteressado o caso da *música*, em que “o homem se deleita com um som harmonioso”. Neste tipo de situação, o deleite não diz respeito diretamente à virtude da temperança, mas somente por antonomásia.

Em outra passagem da *Summa*, em I, q.91, a.3 ad3,¹⁴² São Tomás também se refere ao fato de somente o homem ser capaz de deleitar-se na beleza dos objetos sensíveis: “os sentidos foram dados ao homem não somente para prover às necessidades da vida, como nos outros animais, mas ainda para o conhecimento”. Por isso, enquanto os animais encontram prazer somente nas atividades relacionadas às necessidades biológicas, apenas o homem “encontra prazer na beleza das coisas sensíveis tomadas em si mesmas”.

Em *Sententia libri ethicorum*, lib.3, l.19, n.13, por sua vez, São Tomás trata da relação entre a virtude da temperança e os deleites provenientes do sentido da audição e explica que a temperança não tem a ver com os prazeres próprios do ouvido, os quais, contudo, podem ser matéria de alguma outra virtude ou vício:

Se alguém se deleita superabundantemente, ou na medida em que deve, em melodias, [...] ele não será chamado de temperante ou intemperante por causa disto, porque não são prazeres muito

¹⁴⁰ ECO, 1988, p.18.

¹⁴¹ Ad tertium dicendum quod delectationes aliorum sensuum aliter se habent in hominibus, et aliter in aliis animalibus. In aliis enim animalibus ex aliis sensibus non causantur delectationes nisi in ordine ad sensibilia tactus, sicut leo delectatur videns cervum vel audiens vocem eius, propter cibum. Homo autem delectatur secundum alios sensus non solum propter hoc, sed etiam propter convenientiam sensibilibus. Et sic circa delectationes aliorum sensuum, inquantum referuntur ad delectationes tactus, est temperantia, non principaliter, sed ex consequenti. Inquantum autem sensibilia aliorum sensuum sunt delectabilia propter sui convenientiam, sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato, ista delectatio non pertinet ad conservationem naturae. Unde non habent huiusmodi passiones illam principalitatem ut circa eas antonomastice temperantia dicatur.

¹⁴² [...] sensus sunt dati homini non solum ad vitae necessaria procuranda, sicut aliis animalibus; sed etiam ad cognoscendum. Unde, cum cetera animalia non delectentur in sensibilibus nisi per ordinem ad cibos et venerea, solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilibus secundum seipsam.

veementes. Mas pode isto referir-se a outra virtude ou vício. ¹⁴³
(tradução nossa)

Além desta relação entre a virtude da temperança e a percepção estético-musical, há outros temas referentes à música que podem ser encontrado na mesma obra. Em lib.9, l.10, n.14, São Tomás faz uma comparação entre os deleites que provêm da boa ação e aqueles que provêm da boa música: assim como o homem virtuoso alegra-se pelas boas obras e entristece-se pelas más ações, assim também o músico deleita-se nas boas melodias e irrita-se nas más.¹⁴⁴ Em lib.10, l.3, n.7, menciona que os prazeres resultantes da combinação agradável de elementos sensíveis, como no caso da música, podem ser mais ou menos agradáveis segundo a natureza da pessoa que se deleita.¹⁴⁵ Em lib.10, l.4, n.4, explica que os deleites diferem entre si segundo a espécie. O deleite resultante de uma ação virtuosa, por exemplo, difere, segundo a espécie, do deleite proveniente de uma ação torpe. Da mesma forma, assim como o injusto não se deleita no prazer próprio do homem justo, assim também o não-músico não pode deleitar-se no prazer próprio do músico.¹⁴⁶ Em lib.10, l.6, n.7, menciona novamente o prazer correspondente à audição: assim como as formas belas são agradáveis de serem vistas, assim também as melodias suaves são agradáveis de serem ouvidas.¹⁴⁷ Estes deleites da audição, provenientes das boas melodias, seriam objeto de maior atenção daqueles que são músicos, pois, como

¹⁴³ Secundo ibi: *similiter autem etc.*, ostendit quod temperantia non est circa delectationes proprias auditus. Et dicit quod similiter se habet et in delectationibus quae sunt circa auditum, quod scilicet circa eas non est temperantia vel intemperantia. Si enim aliquis in *melodiis*, idest in consonantiis humanarum vocum, et *hypocrisi*, idest simulatione humanae vocis quae fit per musica instrumenta, aliquis gaudeat vel superabundanter, vel secundum quod oportet, non ex hoc dicetur temperatus vel intemperatus, quia nec etiam hae sunt multum vehementes delectationes. Potest autem hoc pertinere ad aliam virtutem vel vitium.

¹⁴⁴ Si igitur homo cum amicis moretur, operatio eius quae est delectabilis secundum seipsam, scilicet virtuosa, erit magis continua. Et hoc oportet existere circa beatum, ut scilicet continue delectetur in operibus virtutis. Virtuosus enim, inquantum huiusmodi, gaudet in actionibus virtuosis, sive a se, sive ab aliis factis. Et contristatur in operibus contrariis quae ex malitia alicuius procedunt, sicut musicus delectatur in bonis melodiis et offenditur in malis.

¹⁴⁵ Manifestum est enim, quod delectatio simplex secundum se non recipiet magis et minus, sed sola mixta; inquantum scilicet contemperantia sensibilibus quae delectationem causat potest esse magis vel minus conveniens naturae eius qui delectatur.

¹⁴⁶ Et dicit, quod delectationes specie differunt. Aliae enim sunt secundum speciem delectationes quae causantur a bonis operibus, ab illis quae causantur a turpibus. Differunt enim passiones secundum obiecta. Et ita ille qui non est iustus, non potest delectari delectatione quae est propria iusti, sicut nec ille qui non est musicus potest delectari delectatione musici. Et idem est de aliis delectationibus.

¹⁴⁷ Deinde cum dicit *secundum unumquemque autem etc.*, manifestat quaedam quae dixerat. Et primo dicit, manifestum esse quod secundum unumquemque sensum est delectatio, ut supra dictum est, per hoc quod dicimus et experimur visiones esse delectabiles, puta pulchrarum formarum et etiam auditiones, puta suavium melodiarum.

se diz em lib.10, l.6, n.15, toda pessoa é especialmente ativa acerca daquelas coisas que mais ama e às quais devota suas atividades.¹⁴⁸

Em suma, a partir de tais textos, que tratam da relação entre virtude e deleite auditivo, pode-se dizer que relativamente às coisas que não são más em si mesmas e que são feitas tendo-se em vista o puro deleite, como parece ser o caso da música, São Tomás não as condena *a priori*. Por outro lado, há um problema de ordem moral na medida em que alguns prazeres que a música suscita podem possuir uma significação biológica, ao aumentar mais ou menos a atração humana aos bens do instinto. No caso da música, São Tomás parece aproximar-se, segundo De Bruyne, da posição de Platão e de Aristóteles: em alguns casos o toque de instrumentos musicais, assim como representações teatrais e danças, deve ser *proscrito* “quando o prazer que suscitam resulta normalmente perigoso, dissolvente ou lascivo”.¹⁴⁹ (tradução nossa)

Para as artes que produzem obras em vista de deleites sem significação prática e também para aquelas que têm por objetivo a diversão ou o puro jogo, o critério de julgamento, quanto ao sentido ético de tais obras, seriam os princípios gerais da moral.¹⁵⁰ A música, particularmente, entendemos que se enquadra nesse tipo de arte que se ordena ao deleite e à distração¹⁵¹: “tais artes dão origem aos jogos cênicos dos juglares e histriones e também, sem dúvida, às *composições instrumentais*”, diz De Bruyne ao tratar da teoria da arte em São Tomás.¹⁵² Valeria, então, para a música os mesmos princípios que São Tomás utiliza para o *jogo* em geral. Ora, diz São Tomás, em *S. theol.*, II-II, q.168, a.2 ad 3, ao tratar do jogo: “As atividades lúdicas, em si mesmas, não se destinam a

¹⁴⁸ Et inde est quod unusquisque circa illa maxime operatur et his operationibus insistit quae maxime diligit. Sicut musicus maxime insistit ad audiendum melodias; et ille qui est amator sapientiae maxime insistit ad hoc, quod mente *theoremata*, idest considerationes, speculetur.

¹⁴⁹ DE BRUYNE, 1959, p.355.

¹⁵⁰ “A estética do século XIII [...] apresenta um caráter profundamente religioso: a beleza das coisas é função da do Criador e a atitude que o homem deve adotar frente à beleza e aos prazeres resultantes dela deve determinar-se pela moral geral do Cristianismo. Isto não significa que a estética medieval seja estranha à estética puramente natural: muito ao contrário, integra todas as definições e uma grande parte dos problemas da Antiguidade” (DE BRUYNE, 1959, p.13, tradução e grifo nossos)

¹⁵¹ A experiência estética da obra musical poderia, pois, ser enquadrada naquele tipo de atividade considerada lúdica, isto é, o jogo. Com efeito, diferentemente de uma arte utilitária que visa fabricar um objeto ao qual se impõe uma finalidade (como fabricar uma serra, a qual serve necessariamente para serrar), a música ordenar-se-ia para a pura contemplação estética. De Bruyne e Eco apontam, de fato, as semelhanças existentes entre a contemplação estética e o jogo, já que, como este, também a contemplação desinteressada não se ordena a uma necessidade vital.

¹⁵² DE BRUYNE, 1959, p.356.

nenhum fim. Mas o prazer que se encontra nelas está voltado à recreação e ao repouso espiritual. Nesse sentido, é lícito praticá-las, desde que *moderadamente*". (grifo nosso) Na mesma questão, é possível recolher alguns princípios gerais acerca do assunto: (i) deve-se evitar aquela atividade lúdica que tenha um alcance obsceno e imoral; (ii) não se deve colocar nela o fim supremo da vida; e (iii) deve-se evitar que ela rompa o equilíbrio espiritual da alma. Com efeito, diz São Tomás, na mesma questão, a.2, que é preciso cautela para que "não se perca totalmente a gravidade da alma"; e cita, em seguida, Santo Ambrósio, que afirma: "Acautelemo-nos, ao querer relaxar mentalmente, para não perdermos toda a harmonia formada pelo concerto das boas obras".¹⁵³

Como conclusão, podemos apontar que, segundo os textos apresentados, a música pode ser utilizada com um fim lúdico, proporcionando um deleite desinteressado, livre de qualquer necessidade prática ou vital. Entretanto, se uma música provoca um deleite desordenado, excessivo ou aproxima o homem de prazeres imorais, então ela não se coaduna com a devida finalidade estética, que é de prover ao homem uma contemplação deleitosa moderada e adequada à sua natureza racional.

2.3 Conclusão

Deste primeiro capítulo, dedicado à reflexão sobre a música em São Tomás de Aquino, pode-se auferir, em primeiro lugar, o contato pessoal que ele teve com a música sacra católica, particularmente através de suas próprias composições para a Missa e o Ofício de *Corpus Christi*, as quais revelam várias regras artísticas estritamente relacionadas aos princípios que ele mesmo define como necessários à beleza. Em segundo lugar, pôde-se perceber a estreita conexão entre música e matemática, seja na constituição intrínseca da mais simples melodia, seja na própria definição da música como ciência e como arte. Em terceiro lugar, pôde-se perceber uma primeira aproximação da música com a beleza através do conceito de *harmonia* – que, sobretudo, designa a adequada

¹⁵³ Explica De Bruyne (1959, p.357, tradução nossa): "Mas se nos divertimos com o jogo físico ou com o jogo de palavras ou também com as atividades físicas da composição ou da execução, para descansar ou fazer que outros descansem do esforço intelectual e para se deleitar – o que constitui o repouso mesmo da alma na atividade –, então o jogo se impõe na vida humana, com a condição de não sobrepujar a medida."

proporção entre os sons –, e pela destinação da música à contemplação estética do homem. E, enfim, em quarto lugar, pôde-se verificar a possível conexão entre música e *moral* a partir da temática do *deleite estético*.

3 A BELEZA

Procuramos fazer no presente capítulo uma análise dos principais textos de São Tomás de Aquino acerca do *belo*. Levando-se em conta, entretanto, que as menções de São Tomás ao *belo* encontram-se relacionadas diretamente à noção de *bem* e à noção de *forma*, consideramos oportuno e conveniente que, antes de abordarmos diretamente os textos sobre o *belo*, seja exposta, brevemente, a teoria tomista acerca das propriedades *transcedentais* do ser e acerca do *hilemorfismo*.

3.1 Noções gerais de filosofia tomista

Diz São Tomás, em *Quaestione disputatae de veritate*, q.1, a.1, que “o que a inteligência capta de início como seu objeto mais conhecido e em que resolve todas as suas concepções é o ser”. A inteligência humana, com efeito, espontaneamente se volta para as realidades do mundo sensível e as concebe como “seres”, e, através de generalizações sucessivas, engloba os objetos da experiência em idéias cada vez mais universais, como por exemplo: homem – animal – ser-vivo – corpo – substância etc., de modo que, ao final do processo, atinge a noção de “ser”, que é a mais universal de todas. Em um novo esforço de abstração, a inteligência humana se eleva à noção de que “ser” é “alguma coisa que é”. Tal definição, por sua vez, comporta dois aspectos: um sujeito receptor (“alguma coisa”), chamado *essentia* (essência) e uma determinação deste sujeito (“que é”), chamado *esse* (existência). Daí definir-se o “ser” como alguma coisa que tem por determinação própria existir.¹⁵⁴

Qualquer coisa, portanto, possível ou atual, é “ser”. Há, pois, uma *unidade* na noção de ser, pois ela é atribuída a diferentes seres, aos quais convém proporcionalmente. Dizemos, com efeito, que um livro é ser, que uma cor é ser etc., mas não entendemos, com isso, que este livro e esta cor possuem o mesmo modo de ser. Daí haver também *diversidade* na noção de ser, pois quando dizemos, por exemplo, que Deus “é”, não entendemos, com isso, que o ser de Deus seja limitado como o das realidades inferiores. A solução de São

¹⁵⁴ GARDEIL, 1967, p.28-32.

Tomás de Aquino para estes dois aspectos da estrutura da noção de ser reside na teoria da *analogia*.¹⁵⁵

Explica São Tomás que a analogia é um modo de atribuição lógica, que é intermediário entre a atribuição *unívoca* e a atribuição *equívoca*. O termo é dito *unívoco* quando se aplica a diferentes sujeitos segundo uma idêntica significação.¹⁵⁶ O termo é dito *equívoco* quando se aplica às coisas segundo significações totalmente diferentes.¹⁵⁷ O termo *análogo*, por sua vez, aplica-se a diversos sujeitos segundo uma significação parcialmente diferente, devido aos diversos modos de relação; e parcialmente semelhante, devido àquilo a que se reporta a relação. A analogia implica, ao mesmo tempo, *ordem* e um princípio unificador¹⁵⁸ e pode ser de dois tipos, a saber: (i) analogia de *atribuição*, em que a unidade se dá reportando os diferentes analogados a um mesmo termo, chamado primeiro analogado;¹⁵⁹ e (ii) analogia de *proporcionalidade*, em que a unidade se dá pelas proporções mútuas entre os analogados,¹⁶⁰ ou seja, o termo análogo encontra-se intrinsecamente em cada analogado e não somente em um primeiro analogado.¹⁶¹

No caso específico do “ser”, trata-se de uma noção analógica, contendo de maneira diferenciada e unificada os diversos modos de ser. Não é, portanto, nem *equívoca*, ou seja, à qual não corresponderia uma realidade profunda, e nem *unívoca*, ou seja, que pudesse diferenciar-se como um gênero.¹⁶² O “ser” é análogo de uma analogia de *atribuição* e de *proporcionalidade*. De fato, todos os modos de ser são intrinsecamente “ser”: uma folha de papel é ser, assim

¹⁵⁵ GARDEIL, 1967, p.33-35.

¹⁵⁶ Como, por exemplo, quando aplicamos a noção “animal” (substância animada sensível) a um cavalo e a um boi.

¹⁵⁷ Como, por exemplo, quando aplicamos o termo “manga” a uma determinada fruta ou a uma parte do vestuário.

¹⁵⁸ GARDEIL, 1967, p.35-36.

¹⁵⁹ Assim, por exemplo, um alimento é *saudável* e um remédio é *saudável*, porque ambos possuem relação de causa ou de sinal com a *saúde*, a qual, contudo, só se encontra formalmente no animal.

¹⁶⁰ Assim, por exemplo, quanto à atividade de conhecimento, há analogia entre a visão e a inteligência, pois a visão está para o olho assim como a inteligência está para a alma e tanto a visão como a inteligência são, de fato, atos de conhecimento.

¹⁶¹ GARDEIL, 1967, p.36-41.

¹⁶² O “ser” das coisas não se diferencia como um gênero ao qual se acrescenta uma diferença, como ocorre, por exemplo, ao dizermos que dois animais diferem entre si porque um é vertebrado e outro é invertebrado. Neste caso, à noção genérica de animal acrescenta-se uma diferença específica que torna possível tal distinção. No caso da noção de “ser”, contudo, isto não é possível, pois não se pode considerar uma diferença tomada fora do ser, pois neste caso seria um não-ser, ou seja, seria nada e, portanto, não poderia diferenciar. (GARDEIL, 1967, p.33-35)

como também é ser a sua grandeza ou a sua cor, e neste sentido o “ser” é análogo de uma analogia de *proporcionalidade*. Além disso, considerando-se as relações do ser criado com o incriado, verifica-se a analogia de *atribuição*. Com efeito, Deus é o ser *a se* (por si mesmo), enquanto as criaturas são seres *ab alio* (por outro), ou seja, são “ser” por participação e em dependência do ser de Deus.¹⁶³

Não sendo possível, portanto, que o “ser” se multiplique como um gênero ao qual se acrescentam diferenças do exterior, só pode, pois, ser distinguido por modos intrínsecos dele mesmo. Trata-se ou de modos particulares do ser – as *categorias* do ser;¹⁶⁴ ou de modos que convém necessária e universalmente a todo ser – as propriedades *transcendentais*. São chamadas estas últimas de *propriedades* porque designam a essência de uma dada realidade considerada sob um aspecto particular e são ditas *transcendentais* porque se encontram em todos os gêneros de ser. Segundo São Tomás, seriam cinco estas propriedades transcendentais: *res* (coisa), *unum* (uno), *aliquid* (algo), *verum* (verdadeiro) e *bonum* (bom). Tais noções ou exprimem algo do ser em si mesmo, e, neste caso podem exprimir algo afirmativa ou negativamente; ou designam o ser colocado em relação com outros seres.¹⁶⁵

¹⁶³ GARDEIL, 1967, p.41-43; COLLIN, 1950, p.173-178.

¹⁶⁴ “Segundo a Aristóteles, os escolásticos dividem geralmente os seres em dez *predicamentos*, cada um dos quais é uma maneira especial, suprema, irredutível a qualquer outra, de ter o ser, de existir; em uma palavra, em dez essências generalíssimas, em dez gêneros supremos. Esta divisão é verdadeiramente científica e inteiramente formal, posto que se saca das diferentes maneiras irredutíveis de um ser existir. Uma coisa pode ter o ser, pode existir, ou em si mesma (*substância*) ou em um sujeito (*acidente*). Neste último caso, afeta ao sujeito: ora em si mesmo, absolutamente, ou por razão de sua forma (*qualidade*) ou de sua matéria (*quantidade*); ora com relação a outra coisa, a qual, ou é seu termo de referência (*relação*) ou somente lhe é contígua. Esta poderá ser-lhe em parte intrínseca, ou quanto ao seu princípio (*ação*) ou quanto ao seu término (*paixão*); se, pelo contrário, lhe é totalmente extrínseca, poderá não medir-lhe de modo algum (*hábito*), ou medir-lhe, ora quanto à duração sucessiva (*quando*), ora quanto ao lugar, ou sem ter em conta a disposição de suas diferentes partes (*ubi*), ou tomando-a em consideração (*situs*)”. (COLLIN, 1950, p.138, tradução nossa) Em *De ver.*, q.1, a.1, diz São Tomás que “a substância não acrescenta ao ente nenhuma diferença que designe alguma natureza a ele justaposta, mas com o nome substância exprime-se um certo modo especial de ser, a saber, o ente por si, e assim para os outros gêneros.” A substância é o que é apto a existir em si e não em um outro. Opõe-se ao acidente, ao qual convém existir em um outro, como a um sujeito de inerência. (GARDEIL, 1967, p.182; 202) Exemplos: “João” – *substância primeira* (sujeito individual) e “homem” – *substância segunda* (designa o universal que exprime a essência de um sujeito); ele é branco ou ele é caridoso – *qualidade*; ele é grande – *quantidade*; ele é pai – *relação*; ele fala – *ação*; ele é guiado – *paixão*; ele está em Roma – *lugar*; ele está sentado – *situação*; ele nasceu em 1900 – *tempo*; ele está armado – *hábito*. (GARDEIL, 1967, p.96-97; JOLIVET, 1968, p.276-277)

¹⁶⁵ GARDEIL, 1967, p.72-73.

São Tomás trata explicitamente das propriedades transcendentais do ser em *De ver.*, q.1, a.1:

O segundo modo [pelo qual se exprime um modo do próprio ente não expresso pelo nome ente] é um modo geral aplicável a todo ente, e isto pode ocorrer duplamente: ou enquanto se aplica a todo ente em si ou enquanto se aplica a um ente referido a outro. No caso de se aplicar a todo ente em si, algo é expresso do ente ou afirmativa ou negativamente; mas não se encontra algo dito de modo absoluto que se aplique a todo ente, a não ser sua essência, segundo a qual se diz que ele é, e assim lhe é imposto o nome “coisa” (*res*), que difere de “ente” [...] porque “ente” indica o ato de ser enquanto “coisa” (*res*), a quiddidade ou essência do ente. No caso da negação, a negação que se aplica de modo absoluto é a indivisão, que é expressa pelo nome “uno” (*unum*): o uno é, pois, precisamente o ente indiviso.

Quando se considera o modo do ente referido a outro, então há também dois casos. O primeiro desses casos é segundo a alteridade (divisão) de uma coisa em relação a outra, e isto é expresso pela palavra “algo” (*aliquid*): pois diz-se *aliquid* no sentido de *aliud quid*, isto é, “outra coisa”, daí que o ente diz-se “uno” enquanto indiviso em si, dizendo-se “algo” enquanto diviso, diferente dos outros. O outro caso é segundo o “ajustar-se” (*convenire*) de um ente a outro e isto só pode ser considerado alguma coisa que por sua natureza seja apta a ir ao encontro (*convenire*) de todo ente: e é precisamente a alma, a qual “de certo modo é todas as coisas”, como se diz em III *De anima*. Pois na alma há as potências cognoscitiva e apetitiva; o ajustar-se do ente ao apetite é expresso pela palavra “bem” (*bonum*) [...] enquanto a conveniência (*convenientia*) do ente ao intelecto é expressa pelo nome “verdadeiro” (*verum*).¹⁶⁶

Em suma, tudo o que é, seja como for, é “ser”, isto é, é ente. A noção de “coisa” acrescenta à noção de “ente” a consideração de que ele é isto que é, ou seja, é expressão de sua essência. Todo ente é indiviso, isto é, é idêntico a si mesmo e individual, daí se dizer que todo ente é “uno”. Colocando-se o “ente” em relação a outro ente, verifica-se que ele é “algo”, isto é, distingue-se dos outros entes e distingue-se do não-ser. O ente considerado na sua conveniência ao intelecto é “verdadeiro”, pois qualquer conhecimento se realiza pela assimilação da coisa conhecida pelo sujeito cognoscente. O ente considerado na sua conveniência com a vontade é “bom”, pois a vontade tende sempre a querer o que é bom. Tais noções transcendentais (*res*, *unum*, *aliquid*, *verum* e *bonum*) não designam naturezas diversas, mas identificam-se todas com o ser. Daí que sejam *convertíveis* com o ser, ou seja, o ser é uno, o ser é bom etc. A distinção

¹⁶⁶ TOMÁS DE AQUINO, 1999, p.147-148.

entre as noções transcendentais é simplesmente uma distinção de razão raciocrinada.¹⁶⁷

Analisemos, brevemente, o *unum*, o *verum* e o *bonum*, os quais constituem a trilogia clássica dos transcendentais¹⁶⁸ e apresentam especial interesse para a definição de *beleza*.

3.1.1 O *unum*, o *verum* e o *bonum*

O *unum*, isto é, o “uno”, designa o ente considerado enquanto indiviso, isto é, enquanto privado de divisão. Diz São Tomás de Aquino, em *Quaestione disputatae de potentia*, q.9, a.7:

Quanto ao uno que se converte com o ser, este não acrescenta nada ao ser senão uma negação da divisão; não que este signifique apenas a indivisão: com ela, com efeito, este designa a substância do ser, sendo o uno assim a mesma coisa que o ser indiviso.¹⁶⁹

Assim como o “ser”, também o “uno” é uma noção analógica, ou seja, há tantos modos de unidade quantos são os modos de ser. Daí que haja, por exemplo, unidade da substância (identidade), da quantidade (igualdade) e da qualidade (similitude). É também a unidade que fundamenta a multiplicidade, de modo que se reconhece algo como sendo múltiplo quando se percebe a unidade de cada uma de suas partes, ou seja, enquanto é composto de

¹⁶⁷ “Uma distinção é dita *real* na medida em que é independente de nosso conhecimento, ou na medida em que se dirige a elementos do real do qual um não é efetivamente o outro. Uma distinção é dita de *razão* ou lógica, quando se refere formalmente a elementos que são diversos somente em razão da intervenção da inteligência. A distinção de razão pode também possuir um fundamento na realidade (distinção de *razão raciocrinada*) ou não possuir algum, isto é, corresponder a um puro artifício de pensamento (distinção de *razão raciocrinante*). A distinção dos transcendentais que não é real, sendo contudo corretamente fundada, não pode ser senão uma distinção de razão raciocrinada. Mas aqui ainda, encontramos-nos em face de duas hipóteses: ou um dos conceitos contém os outros somente em potência (gênero e espécie), tendo-se então uma distinção de razão raciocrinada *perfeita* ou maior; ou o conceito pode também conter os outros virtualmente em ato (análogo e análogos, ser e propriedades transcendentais) e encontramos o nosso caso, que é, portanto, o da distinção de razão raciocrinada *imperfeita*, ou menor.” (GARDEIL, 1967, p.76)

¹⁶⁸ GARDEIL, 1967, p.75. Diz Gardeil ainda acerca do *belo*: “Os modernos se comprazem em acrescentar a estes o belo, *pulchrum*, que parece, com efeito, significar um aspecto absolutamente geral do ser; mas, como somente assinala a conveniência do ser à alma por intermédio das potências conjugadas de conhecimento e de apetição, deve, assim, ser considerado como um transcendental derivado.” (p.75)

¹⁶⁹ *Unum vero quod convertitur cum ente, non addit supra ens nisi negationem divisionis, non quod significet ipsam indivisionem tantum, sed substantiam eius cum ipsa: est enim unum idem quod ens indivisum.*

unidades.¹⁷⁰ Se algo é simples, é indivisível e, portanto, uno; se é composto,¹⁷¹ deixa de ser composto se é dividido em partes e, portanto, enquanto forma tal composto, é uno.¹⁷²

O *verum*, isto é, o “verdadeiro”, designa o ente em referência à inteligência, indicando, por um lado, a perfeição do conhecimento e, por outro, uma propriedade objetiva do ser. Com relação ao *conhecimento*, o verdadeiro está na inteligência na medida em que ela se conforma à coisa, ou seja, diz-se que um conhecimento é verdadeiro, ou ainda, que há verdade *lógica*, quando o juízo intelectual está em relação de conformidade com o seu objeto. Daí, neste sentido, a verdade ser definida como *adequatio intellectus ad rem*, isto é, conformidade da inteligência à coisa. Com relação às *coisas*, o verdadeiro designa a ordenação do ente (i) à inteligência da qual ele depende – tal como a obra de arte depende do artista – e neste caso há verdade ontológica *formal*; e (ii) à inteligência que se submete a ele enquanto objeto conhecido: verdade ontológica *causal*.¹⁷³ Por isso que, no primeiro caso, o *verdadeiro* indica as coisas enquanto subordinadas à inteligência criadora de Deus e, no segundo, designa simplesmente a aptidão das coisas de serem objeto de um intelecto especulativo, tal como o do ser humano. Trata São Tomás do *verum* em *De ver.*, q.1, a.1:¹⁷⁴

Há três definições da verdade ou do verdadeiro. A primeira definição assenta no que precede a noção de verdade e na qual se fundamenta o verdadeiro, e assim Agostinho define: “Verdadeiro é o que é”, e Avicena: “A verdade de qualquer coisa é a propriedade do ser que lhe

¹⁷⁰ Assim, conhecemos um número, como o 10, por exemplo, reportando-o a uma unidade que o mede. O mesmo princípio vale para as coisas que implicam quantidade contínua, comprimento, ou movimento ou tempo: “para cada uma dessas coisas há uma medida, graças à qual tais coisas se tornam plenamente inteligíveis: tantos metros, tantos segundos”. (GARDEIL, 1967, p.78-81)

¹⁷¹ Corpos compostos, por exemplo, são aqueles “especificamente diferentes de seus componentes e formando com eles um todo natural (ex: A água como resultado da síntese de O e 2H).” (JOLIVET, 1975, p.57)

¹⁷² COLLIN, 1950, p.178-179.

¹⁷³ COLLIN, 1950, p.179-180.

¹⁷⁴ Em síntese, encontra-se a verdade; “1) formalmente e principalmente na inteligência que julga; 2) no sentido e na simples intelecção, ao mesmo título que em qualquer coisa verdadeira; 3) nas coisas, essencialmente, enquanto são conformes à idéia segundo a qual Deus as criou; 4) nas coisas, acidentalmente, em relação ao intelecto especulativo que as pode conhecer.” (GARDEIL, 1967, p.83) Com relação à falsidade, pode-se dizer que não há como haver uma falsidade absoluta, pois isto indicaria um ente “que escaparia à causalidade criadora da inteligência, o que é impossível”. (p.83) Há falsidade, contudo, nas coisas somente em relação à inteligência criada, enquanto elas exteriormente indicam algo que não são realmente. Também há falsidade no conhecimento e no juízo, na medida em que não é conforme a realidade das coisas. (p.83)

foi assinalada”, e outras definições como: “O verdadeiro é a indivisão do ser e daquilo que é”.

A segunda definição assenta naquilo em que formalmente se realiza a noção de verdadeiro, e assim diz Ysaac que “a verdade é a adequação da coisa e do intelecto”, e Anselmo: “A verdade é a retidão perceptível só pela mente” – efetivamente esta retidão diz-se segundo uma certa adequação –; e o Filósofo diz que definimos o verdadeiro quando dizemos que é aquilo que é ou que não é aquilo que não é.

A terceira definição assenta no efeito conseqüente, e assim Hilário diz; “o verdadeiro é declarativo e manifestativo do ser”, e Agostinho: “A verdade é aquilo pelo qual se mostra o que é”, e no mesmo livro: “A verdade é aquilo pelo qual julgamos as coisas inferiores.”¹⁷⁵

Explica São Tomás, no a.2 da mesma questão, que algo *natural* é dito verdadeiro, primeiramente, segundo a adequação ao intelecto divino, ou seja, enquanto cumpre aquilo para o que foi ordenado pela inteligência de Deus. Em segundo lugar, é dito verdadeiro, em relação à inteligência humana, enquanto é *apto* a dar de si mesmo uma estimativa verdadeira. Em suma, pode-se dizer que o *verum* indica a inteligibilidade do ser.¹⁷⁶

O *bonum*, isto é, o “bom” ou “bem”, designa o ente em referência à apetição e por isso é definido como *quod omnia appetunt* – aquilo para o qual tendem todas as coisas. O “bom” é o próprio ente na medida em que fundamenta a apetibilidade: é como um motor imóvel que determina o movimento de apetição.¹⁷⁷ Diz São Tomás de Aquino em *S. theol.*, I, q.5, a.1:

O bem e o ente são idênticos na realidade; eles só diferem quanto à razão. Eis a prova: a razão do bem consiste em que alguma coisa seja atrativa. Por isso mesmo, o Filósofo, no livro I da *Ética*, assim define o bem: “aquilo para o qual todas as coisas tendem”. Ora, uma coisa atrai na medida em que é perfeita, pois todos os seres tendem para a própria perfeição. Além do mais, todo ser é perfeito na medida em que se encontra em ato. É certo, portanto, que algo é bom na medida em que é ente, pois o ser é a atualidade de todas as coisas, como já se viu. É então evidente que o bem e o ente são idênticos na realidade; mas o

¹⁷⁵ Secundum hoc ergo veritas sive verum tripliciter invenitur diffiniri. Uno modo secundum illud quod praecedit rationem veritatis, et in quo verum fundatur; et sic Augustinus definit in Lib. Solil.: *verum est id quod est*; et Avicenna in sua Metaphysic.: *veritas cuiusque rei est proprietas sui esse quod stabilitum est ei*; et quidam sic: *verum est indivisio esse, et quod est*. Alio modo definitur secundum id in quo formaliter ratio veri perficitur; et sic dicit Isaac quod *veritas est adaequatio rei et intellectus*; et Anselmus in Lib. de veritate: *veritas est rectitudo sola mente perceptibilis*. Rectitudo enim ista secundum adaequationem quamdam dicitur, et philosophus dicit in IV Metaphysic., quod definientes verum dicimus cum dicitur esse quod est, aut non esse quod non est. Tertio modo definitur verum, secundum effectum consequentem; et sic dicit Hilarius, quod *verum est declarativum et manifestativum esse*; et Augustinus in Lib. de vera Relig.: *veritas est qua ostenditur id quod est*; et in eodem libro: *veritas est secundum quam de inferioribus iudicamus*.

¹⁷⁶ GARDEIL, 1967, p.82-83; COLLIN, 1950, p.179-180.

¹⁷⁷ GARDEIL, 1967, p.85-86.

termo bom exprime a razão de “atrativo” que o termo ente não exprime.¹⁷⁸

Sendo, assim como as demais propriedades transcendentais, convertível com o ser, também o “bem” é analógico, correspondendo um bem a cada modo de ser. Segundo seja buscado como meio, como fim ou como repouso no fim conseguido, o “bem” é classificado como *útil*, *honesto* e *deleitável*.¹⁷⁹ Ontologicamente, todo ser é bom, na medida em que, pelo ato mais ou menos perfeito que possui, é apto a ser objeto de apetição, isto é, de ser desejável. Cada ente é desejável, contudo, na medida em que é perfeito, ou seja, na medida em que nada falta do que lhe é devido.¹⁸⁰

3.1.2 O conceito de forma

Além da teoria das propriedades transcendentais do “ser”, também o conceito de *forma* é de fundamental importância na consideração da teoria tomista sobre o *belo*.

Segundo a teoria *hilemórfica*, as criaturas corporais são compostas de potência e ato,¹⁸¹ os quais, em relação à essência, chamam-se *matéria* e *forma*. Assim, a essência dos corpos resulta da união de dois princípios distintos – matéria e forma.¹⁸²

A experiência e o senso comum constataam, de fato, que nos corpos há um elemento *genérico*, comum a todos eles, e um elemento *específico*, que

¹⁷⁸ Respondeo dicendum quod bonum et ens sunt idem secundum rem, sed differunt secundum rationem tantum. Quod sic patet. Ratio enim boni in hoc consistit, quod aliquid sit appetibile, unde philosophus, in I Ethic., dicit quod *bonum est quod omnia appetunt*. Manifestum est autem quod unumquodque est appetibile secundum quod est perfectum, nam omnia appetunt suam perfectionem. Intantum est autem perfectum unumquodque, inquantum est actu, unde manifestum est quod intantum est aliquid bonum, inquantum est ens, esse enim est actualitas omnis rei, ut ex superioribus patet. Unde manifestum est quod bonum et ens sunt idem secundum rem, sed bonum dicit rationem appetibilis, quam non dicit ens.

¹⁷⁹ GARDEIL, 1967, p.86-87.

¹⁸⁰ COLLIN, 1950, p.181.

¹⁸¹ “As noções de ato e de potência também nos são sugeridas pelo fenômeno da transformação. Toda transformação consiste na passagem da potência ao ato. A água se torna vapor ou gelo: ela é, então, vapor em potência e gelo em potência. Tal árvore dá tais frutos: o fruto está então na potência da árvore. Vapor e gelo são os atos diversos da água, como o fruto é o ato da árvore. Vê-se, então, que a potência é a aptidão a tornar-se alguma coisa. Por seu lado, o ato é, ou o estado do ser que adquiriu ou recebeu a perfeição para a qual estava em potência, ou o exercício de uma atividade que faz passar um ser da potência ao ato (o ato, neste último sentido, se chama ação ou ato segundo).”(JOLIVET, 1968, p.275)

¹⁸² HUGON, 1998, p.89; JOLIVET, 1968, p.112.

classifica cada um deles em uma dada hierarquia. Algo permanece debaixo da sucessão dos fenômenos e algo se renova sempre.¹⁸³ A filosofia tomista explica este dualismo através de dois princípios: (i) um princípio passivo e determinável – a *matéria-prima*; e (ii) um princípio ativo e específico – a *forma substancial*. Entre os dois princípios há a relação fundamental de potência e ato, ou seja, a relação entre o que é acabado e perfeito na sua ordem e a capacidade de mudança e determinação:¹⁸⁴ a *forma substancial*, apropriando-se da matéria indeterminada, chamada *matéria-prima*, faz com que ela seja tal matéria, chamada *matéria segunda* (corpo humano ou pedra, por exemplo), e constituindo, assim, uma determinada substância corporal.¹⁸⁵ A *matéria-prima* e a *forma substancial* não são, portanto, seres, mas princípios de ser, de modo que o que existe propriamente é o composto, isto é, o todo definitivo, composto de matéria e forma.¹⁸⁶

Além da *forma* dita *substancial*, há as chamadas *formas acidentais*, que não alteram a natureza de um ser corporal, mas somente o seu modo de ser. Assim, por exemplo, o mármore, que já possui uma *forma substancial* própria, pode tornar-se uma estátua, recebendo, assim, uma *forma accidental* que afeta somente o seu aspecto exterior.¹⁸⁷

A noção de *forma accidental* é particularmente relevante para o estudo da ontologia da forma *artística*. Com efeito, a matéria que se oferece para ser trabalhada por um artista não é pura potencialidade, isto é, a *matéria-prima*,

¹⁸³ Assim, por exemplo, na combinação de elementos, o peso não é modificado, ainda que a química constate variações substanciais nas misturas.

¹⁸⁴ HUGON, 1998, p.89-90; GARDEIL, 1967, p.184; 198. A forma é ato da matéria: “Assim, a alma racional (forma substancial) é o ato que faz da matéria-prima um corpo humano”. (JOLIVET, 1968, p.113)

¹⁸⁵ JOLIVET, 1968, p.112-113. O princípio material dos corpos é constatado pela nossa experiência ao vermos que suas atividades realizam-se no espaço, o que supõe extensão e, portanto, matéria. Contudo, se considerarmos, por exemplo, a atividade vital dos seres, vê-se que ela não é plenamente explicada somente com o princípio material. Com efeito, em um mesmo animal é possível constatar mudanças constantes e renovação completa da matéria, sem, contudo, que tal animal deixe de ser o que é. Daí, a constatação de um princípio formal, a saber, a *forma substancial*, pelo qual um dado animal é mantido integralmente enquanto tal e tem suas energias dirigidas para um único fim, para a sua conservação e perfeição. (HUGON, 1998, p.93). O Pe.Hugon explica a mesma teoria aplicada aos corpos inorgânicos: “O cristal é regido por uma força misteriosa que agrupa e ordena as diversas moléculas segundo um tipo específico e invariável, de tal sorte que se os ângulos do cristal vêm a ser lascados ou quebrados, serão reparados infalivelmente segundo o mesmo tipo constante. Esta energia interna não seria o princípio formal e substancial proposto por Aristóteles e S.Tomás? Sábios de alto saber não temeram afirmá-lo: ‘Assim, a cristalografia, escreveu o ilustre Lapparent, dará razão à opinião filosófica ensinada, desde o século XIII, pelo poderoso gênio de S.Tomás de Aquino’ ”. (1998, p.92-93)

¹⁸⁶ HUGON, 1998, p.95-97; JOLIVET, 1968, p.113.

¹⁸⁷ p.114.

mas uma substância já determinada (um composto de matéria e forma, ou ainda uma matéria *segunda*), na qual o artista imprime figuras determinadas, sem, contudo, alterar-lhe a natureza substancial.¹⁸⁸ Daí dizer São Tomás, em *In De an.*, lib. II, l.I, n.8 (Cf. *Summa theologiae*, I, q.77, a.6), por exemplo, que “a arte opera segundo a matéria oferecida pela natureza”.¹⁸⁹

Referir-se o *belo* à *forma*,¹⁹⁰ como a seguir será visto, significa que ele fundamenta-se na substancialidade concreta das coisas¹⁹¹ e que designa o ente considerado enquanto algo estruturado, passível de conhecimento e definição.

3.2 O *pulchrum*

Tendo-se considerado alguns pontos fundamentais da teoria tomista acerca das noções transcendentais do “ser” e da noção de “forma”, propomo-nos agora a analisar especificamente o conceito de *pulchrum*, isto é, de *belo*, em São Tomás de Aquino.

¹⁸⁸ ECO, 2010, p.206. Ainda que, ontologicamente, a forma artística seja, portanto, mais limitada, São Tomás explica que elas são mais congeniais ao ser humano pelo fato de que não “requerem uma compreensão que deva descer até o íntimo da complexidade substancial, mas podem ser colhidas em sua superficilidade empírica”. (ECO, 2010, p.209) Daí que as formas artísticas sejam mais passíveis de fruição estética. (p.209)

¹⁸⁹ *Ars enim operatur ex materia quam natura ministrat.*

¹⁹⁰ Além da *forma substancial* e da *forma accidental*, há ainda a chamada *forma intencional*, que é a semelhança, a imagem ou ainda o conceito pelo qual a forma de um dado ser torna-se presente na inteligência. (TOMÁS DE AQUINO, 2001,v.1, p.83.) Diz respeito, pois, à recepção, por parte de um sujeito cognoscente, de uma forma conhecida.

¹⁹¹ ECO, 1988, p.69-70. A forma, no sentido de organismo substancial, segundo Eco, seria a realidade ontológica em que a beleza se funda. (p.71) Também De Bruyne, (1959, p.313) destaca a relação entre *forma* e *beleza*, explicando que para haver beleza é necessário que um dado objeto esteja presente à consciência e que possua certos caracteres, que são a integridade, a proporção e clareza, os quais estão, analogamente, presentes em toda e qualquer *forma*, qualificando-a: “como qualificam a forma como tal, [os caracteres objetivos da beleza] não faltam em objeto algum, ainda aparecendo em graus diversos nas coisas”. (tradução nossa) Com efeito, prossegue o autor, “quanto mais perfeitas são, mais resplandece nelas a beleza”.

3.2.1 Os primeiros escritos

Na *Summa Theologiae* (Suma Teológica),¹⁹² que data de 1266, São Tomás de Aquino expõe idéias fundamentais acerca do *belo*, marcando um desenvolvimento em relação aos seus primeiros escritos.¹⁹³ Em obras anteriores, tais como no *Scriptum super libros Sententiarum* (1254-56), no *Super librum Dionysii De divinis nominibus* (1261-65 ou 65-68) e na questão disputada *De veritate* (1256-59), São Tomás já trata da noção de beleza, remontando, algumas vezes, às concepções de Santo Alberto Magno (1193-1280).¹⁹⁴

No *Scriptum super libros Sententiarum*, lib.1, d.31, q.2, a.1 ad 4, São Tomás apresenta o *belo* como sendo algo desejável, assim como também o é o *verdadeiro* e o *bem*. Seria próprio do *belo*, contudo, a clareza especial da *forma*:¹⁹⁵ “O belo não é objeto de desejo a não ser na medida em que assume a natureza de bem. O verdadeiro é apetecível da mesma maneira. Mas, segundo sua noção própria, a beleza possui clareza.”¹⁹⁶ (tradução nossa)

¹⁹² A respeito desta obra de São Tomás: “A *Suma Teológica* constitui a principal obra de Tomás, na qual trabalhou durante os últimos sete anos de sua vida. Posta em andamento depois que Tomás renunciou a continuar o projeto de um segundo comentário das *Sentenças* (1265-1266), a *Prima pars* foi composta durante o período de Roma (até setembro de 1268). A *Secunda pars* foi redigida em Paris: a *Prima secundae* em 1271, seguida da *Secunda secundae* (1271-1272). Quanto à *Tertia pars*, provavelmente iniciada em Paris em fins do inverno de 1271-1272, sua redação prosseguiu em Nápoles até 6 de dezembro de 1273, data em que Tomás deixou de escrever. Interrompida no tratado da penitência (*Tertia*, q.90) a *Suma* foi completada por um *Suplemento*, composto por seus discípulos a partir do comentário sobre as *Sentenças*”. (TORREL, 2004, p.389) O próprio São Tomás explica o conteúdo geral das três partes da *Suma*: “Como o propósito principal dessa *sacra doctrina* é transmitir o conhecimento de Deus [...], trataremos primeiramente de Deus (*Prima pars*), em seguida do movimento da criatura racional em direção a Deus (*Secunda pars*), e enfim de Cristo que, segundo sua humanidade, é para nós a via que conduz a Deus (*Tertia pars*)”. (apud TORREL, 2004, p.174)

¹⁹³ DE BRUYNE, 1959, p.297.

¹⁹⁴ Para Santo Alberto Magno as proporções constituem o fundamento *material* da beleza, enquanto que o brilho exterior constitui a sua *forma*. Enquanto sistema de *proporções*, a beleza formaria parte do composto e da *quantidade*; e enquanto *brilho*, seria algo simples e *qualitativo*. Uma famosa definição para a beleza segundo Santo Alberto é *ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas*, ou seja, resplendor da forma na proporção da matéria. Daí que, quanto à beleza, a matéria serve para ser harmonicamente ordenada, enquanto que a forma serve para resplandecer a perfeição. O próprio Santo Alberto oferece aplicações desta teoria e um dos exemplos é o da beleza humana. Um ser humano seria dito belo na medida em que nele tudo está harmoniosamente adaptado segundo as justas proporções: os elementos, no corpo; as potências, na alma; e corpo e alma, no conjunto; de tal maneira que resplandeça no todo a idéia de *ser homem*. (DE BRUYNE, 1963, p.640)

¹⁹⁵ DE BRUYNE, 1959, p.293.

¹⁹⁶ Ad quartum dicendum, quod pulchritudo non habet rationem appetibilis nisi in quantum induit rationem boni: sic enim et verum appetibile est: sed secundum rationem propriam habet claritatem et ea quae dicta sunt, quae cum propriis filii similitudinem habent.

Na questão disputada *De veritate*, q.22, a.1, ad12,¹⁹⁷ São Tomás indica que o *bem* e o *belo* se identificam, explicando que ao se desejar o *bem*, o *belo* e a *paz* não se deseja coisas distintas, pois desejando-se o *bem*, aspira-se simultaneamente à beleza e à paz. O *belo* seria o ente em si mesmo com posse de certa *forma* e *medida*, enquanto que o *bem*, por sua vez, acrescentaria uma ordenação a outro ente, ao qual aperfeiçoa. Possuir uma harmonia interna própria seria a condição para que um determinado ente aperfeiçoe outros entes (isto seria o *bem*) e também para que irradie o seu esplendor (isto seria o *belo*). O *bem* e o *belo* teriam ainda em comum o fato de deleitarem, isto é, de proporcionarem a um sujeito cognoscente o aquietamento pacífico do desejo.¹⁹⁸

Em *Super librum Dionysii De divinis nominibus*, c.IV, l.5, São Tomás explica que, de fato, o *bem* e o *belo* identificam-se quanto ao sujeito, mas diferem racionalmente, pois o *belo* implica uma relação ao conhecimento, enquanto que o *bem* se refere à faculdade apetitiva:

O bem e a beleza se identificam quanto ao sujeito ao qual qualificam, porque a consonância e a claridade estão contidas tanto na definição de bem como na de beleza. Mas o bem se refere à faculdade apetitiva e a beleza acrescenta ao bem uma relação à faculdade cognoscitiva.¹⁹⁹ (tradução nossa)

Na mesma obra, evidencia-se também que o *belo* é uma noção *analógica*, ou seja, aplica-se a diferentes entes segundo uma significação parcialmente diversa e parcialmente semelhante. Com efeito, no texto supracitado, a *consonância* e a *claridade* são indicadas como sendo as propriedades da beleza. Contudo, tais propriedades podem estar presentes de diferentes modos e de acordo com a natureza de cada ente, pois uma coisa é a consonância ou devida proporção entre os membros do corpo de um animal e outra é, por exemplo, a consonância entre sons musicais ou entre as diferentes

¹⁹⁷ Ad duodecesimum dicendum quod appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa. Ex hoc enim ipso quod aliquid appetit bonum appetit simul et pulchrum et pacem: pulchrum quidem in quantum est in se ipso modificatum et specificatum, quod in ratione boni includitur, sed bonum addit ordinem perfectivi ad alia; unde quicumque appetit bonum appetit hoc ipso pulchrum. Pax autem importat remotionem perturbantium et impediendum adeptionem boni; ex hoc autem ipso quod aliquid desideratur, desideratur etiam remotio impedimentorum ipsius. Unde simul et eodem appetitu appetitur bonum, pulchrum et pax.

¹⁹⁸ DE BRUYNE, 1959, p.294.

¹⁹⁹ Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continentur, tamen ratione differunt: nam pulchrum addit supra bonum, ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi.

partes de um edifício. Cada coisa, pois, seria *bela* na medida em que possuísse um determinado brilho espiritual ou sensível próprio de sua espécie, e também na medida em que se encontrasse constituída pelas proporções que lhe são convenientes. Diz São Tomás em c.IV, 1.5:

[...] Deus confere beleza às coisas, enquanto é causa de consonância e claridade em todas as coisas. Por isso, dizemos que um homem é belo por ser devidamente proporcionado nas dimensões e na situação, e porque possui cor nítida e clara. Daí que se verifique *proporcionalmente* no restante das coisas, considerando-se que cada ente é dito belo na medida em que possui clareza própria espiritual ou corporal e na medida em que é constituído nas proporções que lhe convém.²⁰⁰ (tradução e grifo nossos)

A consideração de que a beleza se predica de maneira análoga nos diferentes seres explicita-se também, na mesma obra, em alguns trechos em que se aborda a beleza enquanto um atributo de Deus. Com efeito, explica São Tomás, em c.IV, 1.5, que a *beleza* e o *belo* atribuem-se diferentemente a Deus e às suas criaturas, pois em Deus os dois atributos são idênticos:

Na causa primeira, que é Deus, belo e beleza não são divididos como se o belo fosse algo diverso da beleza, uma vez que a causa primeira sozinha, devido à sua simplicidade e perfeição, compreende tudo, isto é, todas as coisas, em uma; daí que se o belo e a beleza diferem nas criaturas, Deus, por sua vez, compreende ambas em Si mesmo como uma e mesma coisa.²⁰¹ (tradução nossa)

Nas criaturas, entretanto, a beleza e o belo distinguem-se enquanto participação e participante, ou seja, é dito belo o sujeito que participa da beleza, que, por sua vez, seria uma participação na causa primeira, que é Deus. Enfim, a beleza das criaturas seria simplesmente a semelhança da beleza divina participada nas coisas:

²⁰⁰ Et in quo consistat pulchritudinis ratio, ostendit subdens quod sic Deus tradit pulchritudinem, inquantum est *causa consonantiae et claritatis* in omnibus: sic enim hominem pulchrum dicimus, propter decentem proportionem in quantitate et situ et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem. Unde proportionaliter est in caeteris accipiendum, quod unumquodque dicitur pulchrum, secundum quod habet claritatem sui generis vel spirituales vel corporales et secundum quod est in debita proportionem constitutum.

²⁰¹ Dicit ergo primo quod *in causa* prima, scilicet Deo *non sunt dividenda pulchrum et pulchritudo*, quasi aliud sit in eo pulchrum et pulchritudo; et hoc ideo quia causa prima propter sui simplicitatem et perfectionem sola comprehendit tota, idest omnia in uno, unde etsi in creaturis differant pulchrum et pulchritudo, Deus tamen utrumque comprehendit in se, secundum unum et idem.

O belo e a beleza distinguem-se como o participante e o participado, sendo que se diz belo o que participa da beleza; mas a beleza é a participação da causa primeira que faz belas todas as coisas: pois a beleza da criatura não é outra coisa que a semelhança da divina Beleza participada nas coisas.²⁰² (tradução nossa)

Comparando a beleza infinita de Deus com a beleza das criaturas, diz São Tomás que em Deus não há nem a variabilidade e nem a particularidade própria da beleza encontrada nas criaturas: “Deus é sempre belo segundo o mesmo modo e no mesmo modo e, assim, fica excluída qualquer alteração de beleza”. Em Deus também não há corrupção da beleza, nem crescimento e diminuição, tal como se dá nas criaturas corporais: “Deus é belo simplesmente e em todos os aspectos”.²⁰³ Em seguida, explica São Tomás que Deus é (i) Belo em Si mesmo, ou seja, não há em Deus algo pelo qual Ele não seja belo; e (ii) *superpulcher*, porque é fonte de toda beleza:

[...] Deus é Belo em si mesmo, não com respeito a algo determinado, e, por tal razão, não pode ser dito que por algo Deus é belo e por algo Deus não é belo e nem que segundo certo aspecto Deus é belo e segundo outro aspecto, não. Ainda, Deus é sempre e uniformemente belo, pelo que fica excluído o primeiro defeito da beleza, a saber, a variabilidade.²⁰⁴

²⁰² Deinde, cum dicit: *haec enim et cetera*, ostendit qualiter attribuuntur creaturis; et dicit quod *in existentibus*, pulchrum et pulchritudo distinguuntur secundum participans et participatum ita quod *pulchrum* dicitur hoc quod *participat pulchritudinem*; pulchritudo autem participatio primae causae quae omnia pulchra facit: pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata.

²⁰³ Sicut enim aliquid dicitur albius, quia est nigro impermixtius, ita dicitur aliquid pulchrius per remotionem a defectu pulchritudinis. Est autem duplex defectus pulchritudinis in creaturis: unus, quod quaedam sunt quae habent pulchritudinem variabilem, sicut de rebus corruptibilibus apparet et hunc defectum primo excludit a Deo, dicens quod Deus semper est pulcher secundum idem et eodem modo et sic excluditur alteratio pulchritudinis; et iterum, non est in eo generatio aut corruptio pulchritudinis, neque iterum augmentum vel diminutio eius, sicut in rebus corporalibus apparet. Secundus autem defectus pulchritudinis est quod omnes creaturae habent aliquo modo particulatam pulchritudinem sicut et particulatam naturam; hunc defectum excludit a Deo, quantum ad omnem modum participationis: et dicit quod Deus non est in aliqua parte pulcher et in alia turpis, sicut in rebus particularibus contingit quandoque; neque etiam est in aliquo tempore et in aliquo non, sicut contingit in his quorum pulchritudo cadit sub tempore; neque iterum est pulcher quantum ad unum et non quantum ad aliud, sicut contingit in omnibus quae sunt determinata ad unum determinatum usum vel finem: si enim applicentur ad aliud, non servabitur consonantia unde nec pulchritudo; neque iterum est in aliquo loco pulcher et in alio non pulcher, quod quidem in aliquibus contingit propter hoc quod quibusdam videntur pulchra et quibusdam non videntur pulchra, sed Deus quoad omnes et simpliciter pulcher est.

²⁰⁴ Et omnium praemissorum assignat rationem, cum subdit quod ipse est pulcher *secundum seipsum*; per quod, excluditur quod non est pulcher secundum unam partem tantum, neque in aliquo tempore tantum, neque in aliquo loco tantum; quod enim alicui secundum se et primo convenit, convenit et toti et semper et ubique. Iterum, Deus est pulcher in seipso, non per respectum ad aliquod determinatum et ideo non potest dici quod ad aliquid sit pulcher et ad aliquid non pulcher et neque quibusdam pulcher et quibusdam non pulcher. Iterum, est semper et uniformiter pulcher, per quod excluditur primus defectus pulchritudinis, scilicet variabilitas.

[...] Deus é chamado *superpulcher* enquanto em si possui excelentemente e sobre todas as coisas a fonte de toda a beleza.²⁰⁵ (tradução nossa)

Explica ainda São Tomás que a beleza divina é *criadora*, produzindo ordem e harmonia, e é também *causa final e exemplar* do mundo criado:

Em primeiro lugar, [...] o Belo, que é Deus, é causa efetiva, motora e controladora, pelo próprio amor da beleza. Pois uma vez que ama a própria beleza, quer multiplica-la tanto quanto possível, nomeadamente pela comunicação de sua própria semelhança. Em segundo lugar, o Belo, que é Deus, é o fim de todas as coisas como a causa final de tudo, pois todas as coisas são feitas para que possam imitar a beleza divina de algum modo. Em terceiro lugar, é uma causa exemplar, uma vez que todas as coisas são distinguidas de acordo com o belo divino e o sinal disto é que ninguém pretende imitar ou representar algo a não ser o belo.²⁰⁶ (tradução nossa)

Idéia semelhante é apresentada em c.IV, l.8:

[...] tudo o que existe vem da Beleza e da Bondade, que é Deus, como de seu princípio efetivo; e as coisas têm o seu ser na beleza e na bondade como que em um princípio que preserva e mantém; e à beleza e à bondade elas tendem e as desejam como seu fim.²⁰⁷

A partir de tais textos, assim como daqueles pertencentes ao *Scriptum super libros Sententiarum* e ao *De Veritate*, entendemos que é possível apresentar quatro idéias fundamentais acerca da noção de *belo*:

²⁰⁵ Deinde, cum dicit: *et sicut omnis et cetera*, ostendit qua ratione dicatur Deus superpulcher, in quantum in seipso habet excellenter et ante omnia alia, fontem totius pulchritudinis. In ipsa enim *natura simplici et supernaturali* omnium *pulchrorum* ab ea derivatorum praeexistunt *omnis pulchritudo et omne pulchrum*, non quidem divisim, sed *uniformiter* per modum quo multiplices effectus in causa praeexistunt.

²⁰⁶ Dicit ergo primo quod pulchrum quidem est *principium omnium sicut causa effectiva* dans esse; et sicut causa *movens* et sicut causa *continens*, idest conservans omnia; haec enim tria videntur ad rationem causae efficientis pertinere: ut det esse, moveat et conservet. Sed causa agens, quaedam agit ex desiderio finis, quod est agentis imperfecti, nondum habentis quod desiderat; sed agentis perfecti est ut agat per amorem eius quod habet et propter hoc subdit quod pulchrum, quod est Deus, est causa effectiva et motiva et continens, *amore propriae pulchritudinis*. Quia enim propriam pulchritudinem habet, vult eam multiplicare, sicut possibile est, scilicet per communicationem suae similitudinis. Secundo ait quod pulchrum, quod est Deus, est *finis omnium sicut finalis causa* omnium rerum. Omnia enim facta sunt ut divinam pulchritudinem qualitercumque imitentur. Tertio, est causa *exemplaris*, quia omnia distinguuntur secundum pulchrum divinum et huius signum est quod nullus curat effigiare vel repraesentare, nisi ad pulchrum.

²⁰⁷ *Omne* quod est, est *ex pulchro et bono* quod est Deus, sicut ex principio effectivo; *et in pulchro et bono est*, sicut in principio contentivo vel conservativo; *et ad pulchrum et bonum convertitur*, ipsum desiderans, sicut ad finem, et non solum est finis ut desideratus, sed etiam inquantum omnes substantiae et actiones ordinantur in ipsum, sicut in finem; et hoc est quod subdit: *et omnia quaecumque sunt et fiunt, propter pulchrum et bonum sunt et fiunt et ad ipsum omnia inspiciunt*, sicut ad causam exemplarem, quam habent ut regulam suae operationis.

(i) a identificação do *belo* com o *bem* e a conseqüente relação com a potência apetitiva;

(ii) a sua estreita união com a *verdade*, devido à relação com a potência cognoscitiva;

(iii) o caráter análogo da noção de *belo*, pois Deus é *belo* e também as criaturas possuem *beleza*;

(iv) a suma perfeição de Deus, que, por isso mesmo, é sumamente belo, e a beleza participada das criaturas, as quais Deus cria conferindo-lhes consonância e clareza.

3.2.2 Os textos da *Summa Theologiae*

A *beleza*, que em autores anteriores a São Tomás, era definida somente em função de determinadas qualidades do objeto²⁰⁸ passa a ser determinada na *Summa* também por uma relação com a consciência do sujeito que a contempla. Mas ainda que leve em conta a relação sujeito-objeto, a estética tomista exposta na *Summa* não pode ser considerada subjetiva, uma vez que reconhece no objeto condições reais pelas quais ele pode ser julgado, de fato, belo.²⁰⁹ Com efeito, diz São Tomás, já em *In De div. Nom.*, cap.IV, l.10, que “uma forma não é bela porque a amamos, mas a amamos porque é bela e boa”.²¹⁰

Dois são os textos fundamentais da *Summa* sobre o *belo*. Um deles encontra-se na questão dedicada ao “bem em geral”, I, q.5, a.4, ad1:

Deve-se dizer que o belo e o bem, no sujeito, são idênticos, pois estão fundados sobre o mesmo, a saber, sobre a forma. Por isso, o bem é louvado como belo. Mas diferem pela razão. O bem propriamente se refere ao apetite, pois o bem é aquilo para o qual tudo tende, e assim tem a razão de fim; pois o apetite é uma espécie de movimento rumo à coisa. Quanto ao belo, ele se refere à faculdade do conhecimento, pois *diz-se belo aquilo que agrada o olhar*. Eis porque o belo consiste numa justa proporção, pois os sentidos se deleitam em coisas bem proporcionadas, como nas semelhantes a si, uma vez que o sentido, como toda faculdade cognitiva, é uma certa razão. E como o

²⁰⁸ DE BRUYNE, 1959, p.297.

²⁰⁹ DE BRUYNE, 1959, p.297.

²¹⁰ Non enim ideo aliquid est pulchrum, quia nos illud amamus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis.

conhecimento se refere à forma, o belo, propriamente, pertence à razão de causa formal.²¹¹ (grifo nosso)

O segundo texto encontra-se na questão dedicada à “causa do amor”, I-II, q.27, a.1, ad3:

Deve-se dizer que o belo é idêntico ao bem mas possui uma diferença de razão. De fato, sendo o bem “o que todos desejam”, é de sua razão acalmar o apetite. Ao passo que *é da razão do belo acalmar o apetite com sua vista ou conhecimento*. Por isso referem-se principalmente ao belo os sentidos mais cognoscitivos, a saber, a vista e o ouvido, que servem à razão. Assim, dizemos belas vistas e belos sons. Ao contrário, com respeito aos sensíveis dos outros sentidos não usamos a palavra beleza, pois não dizemos belos sabores, nem belos odores. Fica claro, pois, que o belo acrescenta ao bem uma certa ordem à potência cognoscitiva, de modo que o bem se chama o que agrada de modo absoluto ao apetite, *e belo aquilo cuja apreensão agrada*.²¹² (grifo nosso)

Nesses textos é possível notar novamente a referência do *belo* à inteligência²¹³ e à apetição, assim como a distinção entre *bem* e *belo*, e, por inferência, também entre *belo* e *verdadeiro*. O *bem*, com efeito, causa prazer pelo acabamento ou aperfeiçoamento que confere; o *verdadeiro*, pela adequação do juízo às coisas; e o *belo*, simplesmente pela apreensão da *forma*.²¹⁴ Para a beleza, portanto, o deleite na apreensão seria um elemento

²¹¹ Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportionem consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

²¹² Ad tertium dicendum quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus. Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes, dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis, non enim dicimus pulchros saporos aut odores. Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum, quendam ordinem ad vim cognoscitivam, ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet.

²¹³ A natureza da operação de apreensão do belo é um dos temas discordantes entre os estudiosos da teoria do belo em São Tomás de Aquino. Alguns autores apontam a *abstração* como ato central de tal conhecimento, enquanto outros assinalam o *juízo* exaustivo da inteligência como fundamental para a visão do belo. Há também a posição dos que defendem uma *conjunção de sentidos e intelecto* e a dos que relacionam o conhecimento do belo com a *cognitiva*, um dos sentidos internos. (IVANOV, 2006, p.143-144)

²¹⁴ A *forma* designa aqui, como já visto em capítulo anterior, não o simples formato externo de uma coisa, mas o princípio constitutivo e intrínseco da coisa.

constitutivo e essencial.²¹⁵ Tanto o *belo* como o *bem* se radicam na *forma* do ente, mas enquanto o *bem* designa o ente como objeto de apetite, isto é, de posse e de desejo, o *belo*, por sua vez, designa o ente enquanto se refere ao puro conhecimento e na medida em que sua apreensão causa deleite.²¹⁶

O que determina, por sua vez, a adesão do sujeito cognoscente ao *belo* e o conseqüente deleite seriam três características objetivas da coisa, a saber: a *integridade* ou perfeição, a devida *proporção* ou harmonia, e a *clareza* ou esplendor,²¹⁷ que são explicitamente mencionados por São Tomás na *Summa Theologiae*.

3.2.3 Os caracteres objetivos do belo

As referências aos três caracteres do *belo* - proporção, integridade e clareza – aparecem em diferentes textos de São Tomás, nem sempre sistematizados ou citados ao mesmo tempo. Consideramos oportuno que apresentemos algumas das passagens em que São Tomás se refere diretamente a eles.

Em *S. theol.*, I, q.5, a.4 ad 1, como já visto, São Tomás refere-se à *proporção* dizendo que o belo consiste “numa justa *proporção*, pois os sentidos se deleitam em coisas *bem proporcionadas*, como nas semelhantes a si, uma vez que o sentido, como toda faculdade cognitiva, é uma certa razão”.²¹⁸ (grifo nosso) Em I, q.91, a.3c, menciona outra vez a *proporção*, ao explicar que Deus constituiu o corpo humano convenientemente e também ao referir-se à “devida proporção entre o corpo e a alma e as suas operações”. Em II-II, q.142, a.4, São Tomás menciona a *claritas* (clareza ou esplendor) ao explicar que o vício da intemperança é o que “mais se opõe ao *brilho* e à beleza do homem, pois é nos prazeres, que constituem o objeto da intemperança, que menos aparece a luz da

²¹⁵ DE BRUYNE, p.301.

²¹⁶ ECO, 1988, p.36.

²¹⁷ ECO, 1988, p.167.

²¹⁸ Unde pulchrum in debita proportionem consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva.

razão, donde vem toda a *beleza* e esplendor da virtude”.²¹⁹ (grifo nosso) Em II-II, q.145, a.2, são mencionadas a *proporção* e a *clareza* conjuntamente:

Como se deve deduzir das palavras de Dionísio, à razão de belo ou decoroso concorrem o *brilho* e a *proporção devida*. Segundo ele, Deus é belo como “causa da harmonia e do brilho do universo”. A beleza do corpo consiste, pois, em ter o homem membros bem proporcionados, com certo brilho harmonioso de cor. Do mesmo modo, a beleza espiritual consiste em ter o homem comportamento e atividade bem equilibrados pelo esplendor espiritual da razão.²²⁰ (grifo nosso)

Também em II-II, q.180, a.2 ad 3, são mencionados os caracteres de *proporção* e *clareza*:

Deve-se dizer que a beleza, consiste num certo *esplendor e proporção devida*. Ora, tanto um quanto outra encontram-se radicalmente na razão, à qual incumbe *fazer brilhar a luz e ordenar à justa proporção das coisas*. Eis por que, a beleza se encontra, por si mesma e essencialmente, na vida contemplativa, que consiste num ato da razão. Assim, lê-se no livro da Sabedoria a respeito da contemplação da sabedoria: “Fiquei enamorado da sua formosura”. (grifo nosso).²²¹

Em I, q.39, a.8, São Tomás menciona diretamente os três caracteres requeridos para a beleza: “Primeiro, a *integridade* ou perfeição: as coisas diminutas por isso mesmo são feias. Depois, as *proporções* requeridas, ou harmonia. Finalmente, o *esplendor*: as coisas que têm nitidez de cores, dizemos que são belas”.²²² (grifo nosso)

Em *Sent.*, lib. 1, d.31, q.2, a.1, ao tratar de um atributo do Filho,²²³ São Tomás diz que “à noção de beleza duas coisas concorrem, segundo Dionísio, a

²¹⁹ Secundo, quia maxime repugnat eius claritati vel pulchritudini, inquantum scilicet in delectationibus circa quas est intemperantia, minus apparet de lumine rationis, ex qua est tota claritas et pulchritudo virtutis.

²²⁰ Respondeo dicendum quod, sicut accipi potest ex verbis Dionysii, IV cap. De div. nom., ad rationem pulchri, sive decori, concurrunt et claritas et debita proportio, dicit enim quod *Deus dicitur pulcher sicut universorum consonantie et claritatis causa*. Unde pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debiti coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis, sive actio eius, sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

²²¹ Ad tertium dicendum quod pulchritudo, sicut supra dictum est, consistit in quadam claritate et debita proportionem. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur, ad quam pertinet et lumen manifestans, et proportionem debitam in aliis ordinare.

²²² Species autem, sive pulchritudo, habet similitudinem cum propriis filiis. Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

²²³ Trata-se aqui da doutrina católica sobre a Santíssima Trindade: “Há um só Deus e não pode haver mais que um. Em Deus há três pessoas divinas, iguais e realmente distintas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo.” (*Terceiro Catecismo da Doutrina Cristã*, 1937, p.20). Diz também São

saber: *consonância* e *clareza*. É dito que Deus é causa de toda beleza enquanto é causa de consonância e clareza”.²²⁴ (tradução e grifo nosso) Em seguida, é indicado o exemplo da beleza humana, que consiste nos “membros bem proporcionados e no esplendor da cor”. Uma terceira propriedade é ainda acrescentada, a *magnitude*, fazendo referência direta a Aristóteles. Explicitando este terceiro conceito, São Tomás utiliza novamente o exemplo da beleza do corpo humano, dizendo que “os homens pequenos podem ser considerados comensurados e formosos, mas não belos”. Assim, portanto, além da proporção das partes e do esplendor seria necessário também, para a beleza humana, um tamanho adequado ou, em outras palavras, uma *magnitude* conforme à natureza humana.

Em *In De div. Nom.*, c.IV, l.5, por sua vez, São Tomás menciona, como já visto anteriormente, a *claridade* juntamente com a *consonância*: “Deus confere beleza às coisas, enquanto é causa de *consonância* e *claridade* em todas as coisas.”

Pode-se observar, portanto, que, ainda que nem sempre apareçam ao mesmo tempo e formulados da mesma maneira, conceitos como os de proporção, consonância, perfeição, integridade, esplendor etc. constantemente são mencionados por São Tomás como elementos inerentes àquilo que é chamado *belo*.

Tendo-se, pois, considerado, os apontamentos gerais a respeito das propriedades da beleza e de como aparecem nos textos de São Tomás de Aquino, convém esclarecer e analisar agora cada uma delas em particular.

Tomás, em *Comp. theol.*, cap. XXXVI: “Deus é uno e simples. Mas é também Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo, embora esses Três não sejam três deuses, mas um só Deus.”

²²⁴ Ad rationem autem pulchritudinis duo concurrunt, secundum Dionysium, scilicet consonantia et claritas. Dicit enim, quod Deus est causa omnis pulchritudinis in quantum est causa consonantiae et claritatis, sicut dicimus homines pulchros qui habent membra proportionata et splendentem colorem. His duobus addit tertium Philosophus ubi dicit, quod pulchritudo non est nisi in magno corpore; unde parvi homines possunt dici commensurati et formosi, sed non pulchri.

3.3 *Proportio sive Consonantia*

São Tomás de Aquino apresenta uma definição de *proporção* em *S.theol.*, I, q.12, a.1 ad 4, em uma questão em que trata da possibilidade de alguma inteligência criada contemplar a essência divina:

Deve-se dizer que proporção se diz em dois sentidos: primeiro, para exprimir uma *relação quantitativa*, como o duplo, o triplo, o igual são espécies de proporção. Segundo, qualquer *relação de um termo a outro* é chamada proporção. Neste sentido, pode haver proporção entre a criatura e Deus, pois ela se encontra com Ele na relação do efeito à causa e da potência ao ato.²²⁵ (grifo nosso)

O primeiro tipo de proporção mencionado no texto é estritamente matemático e *quantitativo*, referindo-se a uma relação entre elementos passíveis de medida numérica. O segundo tipo de proporção é *qualitativo*, referindo-se a uma mútua relação ou analogia, ou ainda a um tipo de concordância entre dois entes submetidos a um critério ou a uma regra comum.²²⁶ Também em *S.c.G.*, III, cap.LIV, n.14, São Tomás define proporção como “qualquer relação de uma coisa para outra, como da matéria para a forma, ou da causa para o efeito.”²²⁷

Além dos dois supracitados textos das *Summas*, também em *In Boet. De Trin.*, pars I, q.1, a.2, ad3, São Tomás apresenta uma definição bastante ampla para proporção: “Proporção não é outra coisa que uma mútua relação entre duas coisas associadas por algo segundo a qual elas concordam ou diferem”.²²⁸

²²⁵ Ad quantum dicendum quod proportio dicitur dupliciter. Uno modo, certa habitudo unius quantitatis ad alteram; secundum quod duplum, triplum et aequale sunt species proportionis. Alio modo, quaelibet habitudo unius ad alterum proportio dicitur. Et sic potest esse proportio creaturae ad Deum, in quantum se habet ad ipsum ut effectus ad causam, et ut potentia ad actum. Et secundum hoc, intellectus creatus proportionatus esse potest ad cognoscendum Deum.

²²⁶ ECO, 1988, p.82.

²²⁷ Proportio autem intellectus creati est quidem ad Deum intelligendum, non secundum commensurationem aliquam proportionem existente, sed secundum quod proportio significat quamcumque habitudinem unius ad alterum, ut materiae ad formam, vel causae ad effectum. Sic autem nihil prohibet esse proportionem creaturae ad Deum secundum habitudinem intelligentis ad intellectum, sicut et secundum habitudinem effectus ad causam.

²²⁸ Ad tertium dicendum quod proportio nihil aliud est quam quaedam habitudo duorum ad invicem convenientium in aliquo, secundum hoc quod conveniunt aut differunt. Possunt autem intelligi esse convenientia dupliciter. Uno modo ex hoc quod conveniunt in eodem genere quantitatis aut qualitatis, sicut habitudo superficiei ad superficiem aut numeri ad numerum, in quantum unum excedit aliud aut aequatur ei, vel etiam caloris ad calorem, et sic nullo modo potest esse proportio inter Deum et creaturam, cum non convenient in aliquo genere. Alio modo possunt intelligi convenientia ita quod convenient in aliquo ordine, et sic attenditur proportio inter materiam et formam, faciens et factum et alia huiusmodi, et talis proportio requiritur inter

(tradução nossa) Na sequência do mesmo texto, explica que a concordância entre as coisas pode ser de dois tipos. Primeiramente, podem certas coisas estar associadas por pertencerem a um mesmo gênero, como, por exemplo, nas relações entre superfícies ou entre números, quando um é igual ao outro ou quando um sobrepuja o outro.²²⁹ Em segundo lugar, podem certas coisas estar relacionadas quando estão associadas em certa ordem, tal como na proporção entre matéria e forma ou entre cognoscente e cognoscível.

Encontram-se também nos textos de São Tomás várias menções a tipos específicos de proporção, tais como, por exemplo, (i) a relação entre essência e existência em todas as criaturas; (ii) a adequação da matéria à forma nas criaturas corporais; (iii) a relação quantitativa entre elementos sensíveis; (iv) a relação puramente racional ou moral entre diferentes coisas; (v) a adequação de algo a si mesmo ou à sua função; (vi) a relação de ordem entre diversos elementos constituindo um conjunto; e ainda (vii) a relação psicológica entre sujeito (sentidos e inteligência) e objeto.²³⁰ Analisemos brevemente estes tipos de *proporção*.

O **primeiro tipo de proporção** mencionado por São Tomás, seguindo a ordem que expusemos no parágrafo anterior, é a adequação entre a *essência* de uma coisa e o seu *ato de existir*, uma relação do mesmo tipo que a existente entre potência e ato. Em *S.c.G.*, II, cap.LIII, n.2, explica-se, por exemplo, que “em tudo em que há duas coisas das quais uma é complemento da outra, a proporção delas entre si é como a proporção do ato para a potência, porque nada se completa senão pelo seu ato próprio”²³¹; e, em seguida: “o ser é

potentiam cognoscentem et cognoscibile, cum cognoscibile sit quasi actus potentiae cognoscentis. Et sic etiam est proportio creaturae ad Deum ut causati ad causam et cognoscentis ad cognoscibile, sed propter infinitum excessum creatoris super creaturam non est proportio creaturae ad creatorem, ut recipiat influentiam ipsius secundum totam virtutem eius, neque ut ipsum perfecte cognoscat, sicut ipse se ipsum perfecte cognoscit.

²²⁹ Consideramos que tal proporção pode referir-se, por exemplo, às relações quantitativas entre números desiguais. Em seu tratado de Música, Boécio refere-se à relação segundo a qual um dos números *contém*, de certa forma, o outro: “Existe a desigualdade múltipla quando o número maior *contém* em si ao número menor completo duas, três, quatro vezes ... e assim sucessivamente; nada falta, nada sobra. Chama-se duplo, triplo, quádruplo ... e, segundo esta ordem, progride até o infinito.” (BOÉCIO, 2005, p.33, tradução nossa)

²³⁰ Tal é a divisão que Eco apresenta para os diversos tipos de proporção em São Tomás de Aquino. São analisados por Eco no seu capítulo dedicado aos critérios formais do belo. (ECO, 1988, p.82-98)

²³¹ In quocumque enim inveniuntur aliqua duo quorum unum est complementum alterius, proportio unius eorum ad alterum est sicut proportio potentiae ad actum: nihil enim completur nisi per proprium actum. In substantia autem intellectuali creata inveniuntur duo: scilicet substantia ipsa; et esse eius, quod non est ipsa substantia, ut ostensum est. Ipsum autem esse est complementum substantiae existentis: unumquodque enim actu est per hoc quod esse habet.

complemento da substância que existe, porque cada coisa está em ato porque tem ser.” Basicamente, trata-se de um tipo de proporção entre os princípios constituintes de toda criatura – a essência (*o que ela é*) e a existência (*pelo qual ela é*). Tal tipo de proporção, que se revela somente à inteligência e não aos sentidos, parece indicar que a beleza seria co-extensiva com o *ser*, ou seja, todo ente seria *belo* na medida em que *é*, pois se *é*, é porque possui uma proporção ou concordância essência-existência, e se há proporção, há também beleza.²³² Sem a adequação entre essência e existência o objeto simplesmente não existe e, logo, não pode ser visto como *belo*. Daí que, antes de mais nada, para algo ser *belo*, ele deve *ser*.²³³

O **segundo tipo de proporção**, referente à existência concreta das criaturas corporais, seria a adaptação da *matéria* à *forma*, ou seja, remete-se à teoria *hilemórfica*, anteriormente explanada. A matéria, com efeito, adapta-se à forma que, por sua vez, confere ordem e atualidade à matéria, a qual, assim determinada pela forma, emerge da pura potencialidade e torna-se a matéria de uma forma particular. Diz São Tomás, em *S.c.G.*, II, cap.LXXX, n.8 que “a forma e a matéria devem necessariamente estar proporcionadas entre si e como que concordes, porque o ato próprio realiza-se na matéria própria”.²³⁴ Em *In De an.*, lib.1, l.9, n.13, diz também São Tomás que a proporção é a própria disposição da matéria à forma, a tal ponto que, não havendo tal disposição, a forma desaparece:

Pois este tipo de proporção não é a forma, como muitos pensavam, mas sim a disposição da matéria para receber uma forma. E se então é aceito que esta disposição da matéria é a mesma coisa que uma harmonia na composição [isto é, a composição da matéria com a forma], daí segue que quando a disposição da matéria para receber a forma está presente, então também está presente a forma; mas se a disposição é destruída, então a forma também é removida.²³⁵ (tradução nossa)

Relinquitur igitur quod in qualibet praedictarum substantiarum sit compositio actus et potentiae.

²³² HUGON, 1998, p.50; ECO, 1988, p.85.

²³³ Diz Eco que tal proporção “[...] não se oferece tanto à visão estética quanto funda sua própria possibilidade, conferindo concretude à coisa” e que os outros modos de proporção “derivarão como efeitos fenomênicos desta proporção metafísica, e responderão de maneira mais imediata às exigências de esteticidade do homem”, tal como ocorre nas proporções de uma peça musical ou de uma estátua. (ECO, 2010, p.175-176, tradução nossa)

²³⁴ Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata: quia proprius actus in propria materia fit.

²³⁵ Consequenter cum dicit *si vero* ostendit quomodo haec opinio est multum probabilis; dicens, quod ideo videtur haec opinio probabilis, quia posito uno ponitur aliud, et remoto uno

Tal proporção remete à constituição ontológica e à intrínseca organização dos seres corporais, pois onde há adequação da matéria à forma, há um composto e uma substância atualmente existente.²³⁶

O **terceiro tipo de proporção** é aquele acessível aos sentidos humanos da *visão* e da *audição*, que são os sentidos indicados por São Tomás como os mais cognoscitivos, e designa uma relação mensurável entre diferentes elementos materiais, tal como ocorre, por exemplo, na música (entre diferentes sons), na escultura (entre diferentes massas) e na pintura (entre diferentes tonalidades de cor). (ver figura 8) Tal tipo de proporção, quando conveniente, uma vez apreendida, produziria uma imediata sensação de deleite. Diz São Tomás, com efeito, em *S. theol.*, II-II, q.141, a.4 ad 3: “O homem [...] goza prazeres dos outros sentidos [...] pelas *sensações agradáveis* que encontra no seu objeto [...] como acontece quando o homem se deleita com um som *harmonioso*.”²³⁷ (grifo nosso) Tal proporção, que gera a harmonia, remete à constituição aparente dos objetos sensíveis, dentre os quais, evidentemente, encontram-se as obras artísticas, e apresenta, portanto, uma relação direta com o deleite estético.

Também em *In De div. Nom.*, c.IV, l.8, encontram-se referências a este tipo de proporção, de ordem quantitativa. Em tal texto, distingue-se (i) a quantidade *contínua*, referente àquilo que tem dimensão no espaço e limite definido,²³⁸ (ii) da quantidade *numerável*, referente àquilo que é numerável e divisível em partes descontínuas.²³⁹ Acerca da quantidade *contínua*, são explicadas, primeiramente, as relações entre quantidades indeterminadas, tais como relações de maior, menor ou igual; e em segundo lugar, explica-se as relações precisas e mensuráveis entre quantidades determinadas, tais como duplo, triplo etc. Neste último caso, diz-se que algo é harmonioso quando possui uma relação quantitativa de elementos conforme as exigências da sua natureza:

removetur alterum; nam recedente ab aliquo corpore harmonia, recedit anima, et permanente harmonia permanet anima. Sed hoc non sequitur; quia proportio huiusmodi non est forma, sicut ipsi credebant, sed est dispositio materiae ad formam. Et si accipiat proprie harmonia compositionis pro dispositione, bene sequitur, quod manente dispositione materiae ad formam manet forma, et destructa dispositione, removetur forma. Non tamen quod harmonia sit forma, sed dispositio materiae ad formam.

²³⁶ Diz Eco que “é esta a típica proporção capaz de interessar àquele que olha esteticamente a coisa, apreciando-lhe a congruente organização.” (ECO, 2010, p.175)

²³⁷ Homo delectatur secundum alios sensus [...] propter convenientiam sensibilibus [...] sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.

²³⁸ IVANOV, 2006, p.53.

²³⁹ IVANOV, 2006, p.106.

Da determinação da quantidade surge uma *proporção que é a relação de uma quantidade a outra* [...] Mas certas proporções são convenientes segundo a natureza e condição das coisas, e certas outras não o são; a proporção nos sons é chamada harmonia, e por uma certa semelhança, proporções convenientes em quaisquer outras coisas são também chamadas de harmonia.”²⁴⁰ (tradução e grifo nosso)

Quanto à quantidade *discreta*, ou multidão numerável, explica São Tomás que há beleza na medida em que da diversidade de elementos resulta um todo ordenado e coerente:

Deve-se considerar na multidão em si certa unidade, segundo a qual das muitas coisas constitui-se algo uno, segundo a continuação ou contato das partes [...] ou de qualquer outro modo [...] *Da união das partes resulta a forma, que é a perfeição do todo* [...]”²⁴¹ (tradução e grifo nosso)

Este tipo de proporção, relativa aos elementos visíveis e audíveis, parece-nos de especial interesse para o estudo do *belo* artístico.

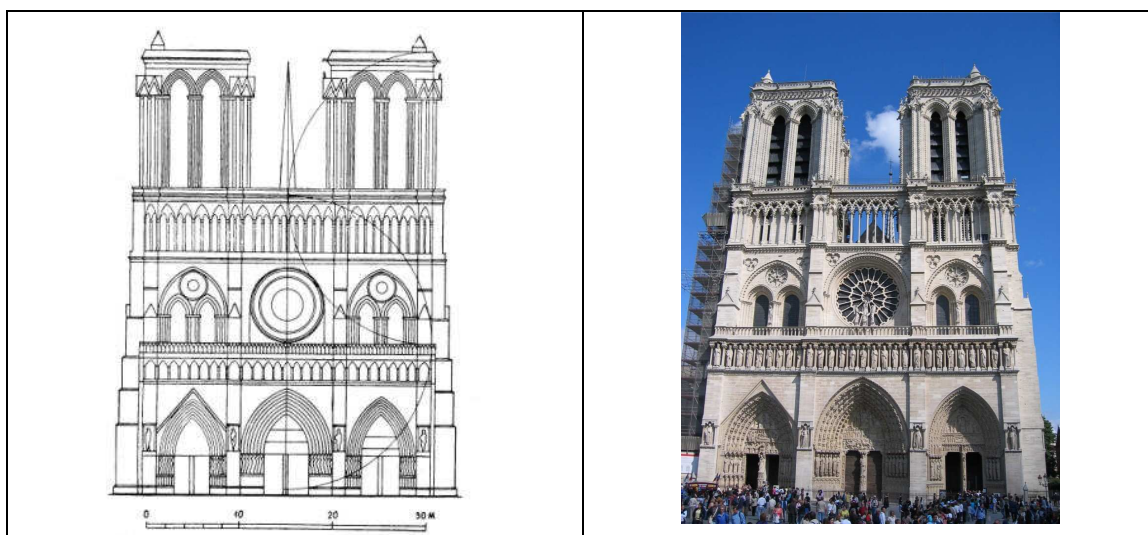


FIGURA 8 – fachada da Catedral de Notre Dame em Paris, elaborada a partir de figuras geométricas simples²⁴²

²⁴⁰ Ex determinatione autem quantitatum, consurgit proportio quae est habitudo unius quantitatis ad aliam [...]. Proportiones autem quaedam sunt convenientes secundum naturam et conditionem rerum et quaedam non convenientes; proportionibus autem in sonis vocantur harmoniae et, per quamdam similitudinem, proportionibus convenientes quarumcumque rerum harmoniae dicuntur; [...] Est autem, in quantitate continua, considerare ipsam continuitatis rationem [...] De ratione autem continui est quod dividatur; divisio autem constituit rationem totius et partis, quia pars est in quam dividitur totum [...].

²⁴¹ Est autem in ipsa multitudine quamdam unitatem considerare, secundum quod ex multis unum constituitur vel secundum continuationem aut contactum partium [...] aut quocumque modo [...]. Ex unitione autem partium resultat forma, quae est perfectio totius; unde subdit: *perfectiones totalitatum*.

²⁴² Há dois quadrados que se interpõem, um em relação ao outro, na metade da sua altura; cortando-se a fachada no eixo central obtém-se seis quadrados; e a proporção entre a altura e a largura é de 3/2. (TATARKIEWICZ, 2007, p.167)

O **quarto tipo de proporção** designa a adequação de um objeto àquilo que ele deve ser e à sua função, ou seja, um dos critérios para a beleza de algo seria a adequação à sua respectiva finalidade.²⁴³ O corpo humano, por exemplo, seria *belo*, entre outras coisas, devido à sua estruturação segundo uma distribuição adequada das suas partes.²⁴⁴ Com efeito, diz São Tomás, em *S. theol.*I, q.91, a.3, que “o fim próximo do corpo humano é a alma racional e suas operações, pois a matéria é para a forma e os instrumentos para as ações do agente”;²⁴⁵ e, ainda: “Deus constituiu o corpo humano na melhor disposição para tal forma e tais operações.”²⁴⁶

No caso específico de uma obra de arte, ela seria bela, portanto, se a sua forma fosse adequada ao fim. Diz São Tomás, em *S. theol.*, I, q.91, a.3, que em um objeto artístico a sua disposição deve adequar-se à sua finalidade:

Todo artesão pretende dar à sua obra a melhor disposição, não no sentido absoluto, mas em função do fim. E, se a tal disposição se acha associado algum defeito, o artesão não se preocupa com isso; assim o artesão que faz uma serra destinada a cortar, a faz de ferro, para que seja apta a cortar, e não procura fazê-la de vidro, matéria mais bela, pois tal beleza seria um obstáculo para o fim. Dessa forma, Deus deu a

²⁴³ ECO, 1988, p.88-89.

²⁴⁴ ECO, 2010, p.179.

²⁴⁵ *Finis autem proximus humani corporis est anima rationalis et operationes ipsius, materia enim est propter formam, et instrumenta propter actiones agentis. Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.*

²⁴⁶ No artigo 3 da questão 91 da *prima pars* da *Summa Theologiae*, São Tomás de Aquino dedica-se a responder à pergunta “o corpo humano teve uma disposição conveniente?” Citamos aqui a síntese que Eco oferece deste texto: “Há no organismo do homem uma ordem complexa de relações entre as forças da alma e as do corpo, entre as faculdades inferiores e as superiores, de modo que cada característica de nosso organismo tem uma razão e uma adequação precisa. É por razões funcionais que o homem tem os sentidos externos pouco desenvolvidos (com exceção de uma capacidade tátil superior) em comparação aos outros animais: por exemplo, o olfato é fraco porque necessita de secura, ao passo que a presença de um cérebro maior do que o de qualquer outra criatura comporta uma grande umidade (necessária para temperar o calor emanado do coração). Assim, o homem é desprovido de plumas, chifres e garras porque estes atributos devem-se ao elemento terrestre, preponderante nos animais, enquanto no homem os vários elementos se equilibram. Em compensação, o homem é provido de mãos, *organum organorum*, que suprem qualquer deficiência. E, enfim, o homem é belo por sua postura ereta; e foi assim concebido, a fim de que uma posição inclinada da cabeça não atrapalhasse a operação das forças sensitivas internas, que têm no cérebro seu centro de trocas; e, ainda, para que as mãos, não devendo servir como órgão de locomoção, estivessem livres para seus objetivos; e, finalmente, para impedir que a língua se endurecesse e se tornasse incapacitada para a linguagem, como aconteceria se o homem tivesse de pegar a comida com a boca. Por essas razões, e outras mais, a postura do homem é ereta, para que possamos, através do nobilíssimo sentido da visão, conhecer livremente por toda parte as coisas sensíveis, tanto celestes quanto terrestres. Por isso somente o homem é capaz de gozar a beleza das coisas sensíveis, pelo simples gosto dele. Como se vê nesta descrição do corpo humano, valor estético e valor funcional compõem um todo, e os próprios princípios da ciência da época são relacionados a razões de beleza.” (ECO, 2010, p.180-181)

cada realidade da natureza a melhor disposição, não absolutamente, mas em ordem a seu próprio fim.²⁴⁷ (grifo nosso)

Um objeto de arte que, porventura, fosse produzido para uma finalidade má, não poderia ser dito *bem feito* sob todos os aspectos, e por isso mesmo, não poderia ser dito *belo*. Em *S. theol.*, I-II, q.57, a.3, lê-se que “não se louva ao artífice, enquanto tal, a intenção com a qual executa sua obra; mas só a qualidade da obra que ele executa.” Ainda que tal consideração pareça indicar uma certa autonomia da arte em relação aos princípios morais, a obra só seria considerada *bem feita*, de fato, se fosse positiva sob todos os aspectos, sendo condenável, portanto, aquela obra que afetasse negativamente a vida humana e não estivesse devidamente ordenada à hierarquia de fins do homem e ao seu destino sobrenatural – a “beatitude perfeita (ou felicidade) que consiste na visão de Deus” (São Tomás de Aquino, *Comp. theol.*, cap.CXLIX). Tal é o que se depreende claramente em *S. theol.*, II-II, q.169, a.2, ad 4, no trecho em que São Tomás, citando São João Crisóstomo e Platão, indica que aquilo cujo uso é ilícito não pode ser admitido na sociedade:

Deve-se dizer que se existir outro modo de produzir certas coisas que os homens não podem usar sem pecado, certamente pecarão os que as fabricassem, porque estarão oferecendo a outros ocasião direta de pecado. Tal seria o caso, por exemplo, de quem fabricasse ídolos ou outros objetos pertencentes a cultos idolátricos. [...] Por isso, diz [São João] Crisóstomo: “Devemos considerar como artes somente as que fornecem e produzem coisas necessárias e úteis à nossa vida”. No caso, porém, de prevalecer o mau uso delas, embora não sejam ilícitas, devem ser excluídas da sociedade, diz Platão.²⁴⁸

²⁴⁷ Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem. Et si talis dispositio habet secum adiunctum aliquem defectum, artifex non curat. Sicut artifex qui facit serram ad secandum, facit eam ex ferro, ut sit idonea ad secandum; nec curat eam facere ex vitro, quae est pulchrior materia, quia talis pulchritudo esset impedimentum finis. Sic igitur Deus unicuique rei naturali dedit optimam dispositionem, non quidem simpliciter, sed secundum ordinem ad proprium finem.

²⁴⁸ Si qua ars est ad faciendum aliqua opera quibus homines uti non possunt absque peccato, per consequens artifices talia faciendo peccarent, utpote praebentes directe aliis occasionem peccandi, puta si quis fabricaret idola, vel aliqua ad cultum idololatriae pertinentia. Si qua vero ars sit cuius operibus homines possunt bene et male uti, sicut gladii, sagittae et alia huiusmodi, usus talium artium non est peccatum, et eae solae artes sunt dicendae. Unde Chrysostomus dicit, super Matth., *eas solas oportet artes vocare quae necessariorum, et eorum quae continent vitam nostram, sunt tributivae et constructivae*. Si tamen operibus alicuius artis ut pluries aliqui male uterentur, quamvis de se non sint illicitae, sunt tamen per officium principis a civitate extirpandae, secundum documenta Platonis. Quia ergo mulieres licite se possunt ornare, vel ut conservent decentiam sui status, vel etiam aliquid superaddere ut placeant viris; consequens est quod artifices talium ornamentorum non peccant in usu talis artis, nisi forte inveniendū aliqua superflua et curiosa. Unde Chrysostomus dicit, super Matth., *quod etiam ab arte calceorum et textorum multa abscidere oportet. Etenim ad luxuriam deduxerunt necessitatem eius corrumpentes, artem male arti commiscentes*.

No caso, por exemplo, de uma estátua de um ídolo pagão feita com um propósito blasfemo, tal obra não poderia ser dita *bela*. Pela sua constituição física, pelas cores e proporções das partes, o objeto poderia ser dito *formosus*, isto é, formoso, mas jamais *belo*, uma vez que sua finalidade é má e, portanto, inadequada ao fim último do homem.²⁴⁹ Esta nos parece ser uma concreta aplicação, no campo artístico, da íntima conexão entre as noções de *bem* e *belo*.

O **quinto tipo de proporção** designa a relação entre as distintas partes que constituem um conjunto.²⁵⁰ Tal noção de proporção aplicada em uma dimensão cósmica resulta na concepção do universo como um organismo bem proporcionado, isto é, como *ordem*.²⁵¹

Em muitas passagens da obra de São Tomás de Aquino podem ser encontradas referências à relação entre *ordem das partes de um conjunto* e *beleza*. Em alguns textos o conjunto em questão é o próprio universo, enquanto em outros é a Igreja Católica.

Em *Comp. theol.*, lib.1, cap.101 e 102, diz São Tomás que “todas as coisas foram feitas para semelharem-se à bondade divina”, e disto se infere o porquê da diversidade e distinção das coisas, já que é impossível representar de maneira perfeita a bondade divina, devido à distância que há entre cada criatura e Deus. Segue-se que “foi necessário ela [a bondade divina] ser representada por muitos seres, de maneira que o que em um faltasse fosse suprido em outro.” Da ordem impressa pela sabedoria divina na multiplicidade de seres resulta a beleza do universo:

A multidão e a distinção das coisas foram pensadas, e instituídas no universo, pelo intelecto divino, para que a bondade divina fosse diversamente representada nas coisas criadas, e para que as coisas diversas dela participassem em graus diversos, e, assim, resultasse nas coisas alguma beleza derivada da própria *ordem*, nelas diversificada, que manifestasse a sabedoria de Deus. ²⁵²

²⁴⁹ “The idol may be beautiful in color and proportion, but it does not fit in with the harmony of the universe. It stands out like a wrong note. It might be *formosus*, but never *pulcher*.” (ECO, 1988, p.187)

²⁵⁰ Segundo Eco, este tipo de proporção seria aquela mais facilmente detectável nos organismos naturais e artísticos. Diz L.Pareyson que “as partes de uma obra de arte sustentam um duplo tipo de relação entre elas – uma relação de cada uma delas com as demais, e de cada uma com o todo”. (*apud* ECO, 1988, p.247)

²⁵¹ ECO, 1988, p.247.

²⁵² Ex hoc igitur accipienda est ratio diversitatis et distinctionis in rebus. Quia enim divinam bonitatem perfecte repraesentari impossibile fuit propter distantiam uniuscuiusque creaturae a Deo, necessarium fuit ut repraesentaretur per multa, ut quod deest ex uno, suppleretur ex alio. Nam et in conclusionibus syllogisticis quando per unum medium non sufficienter demonstratur

Em outra obra, em *Super librum Dionysii De divinis nominibus*, São Tomás trata também da beleza do universo como *ordem*, explanando mais profundamente o conceito de proporção. São Tomás vale-se do princípio segundo o qual a consonância (ou harmonia) seria uma redução de coisas diversas à unidade, sendo tal redução possível através da proporção. A harmonia poderia, pois, ser considerada em diferentes categorias do ser, tais como na de substância, na de qualidade e na de quantidade. Na categoria das *substâncias*, haveria beleza na redução da diversidade à unidade; na das *qualidades*, haveria beleza na semelhança entre dessemelhantes; e nas *quantidades*, haveria beleza na igualdade entre partes desiguais.²⁵³ Diz São Tomás, em c.IV, l.6:

O uno nas substâncias causa a identidade, enquanto que a distinção faz a diversidade [...] Do uno na qualidade é causada a semelhança, enquanto que pela distinção, a dessemelhança [...] Semelhançemente, o uno na quantidade causa a igualdade; e a distinção, a desigualdade [...] Observa-se, com efeito, nas coisas, que os dessemelhantes unem-se em algo, tais como contrários no gênero e matéria; e também aqueles que são unidos de acordo com algo permanecem distintos, como partes em um todo [...] Mas todas estas coisas são reduzidas à causalidade do belo uma vez que dizem respeito à consonância, que pertence à noção de beleza.²⁵⁴ (tradução nossa)

conclusio, oportet media multiplicari ad conclusionis manifestationem, ut in syllogismis dialecticis accidit. Nec tota tamen universitas creaturarum perfecte divinam bonitatem repraesentat per aequiparantiam, sed secundum perfectionem creaturae possibilem. Item. Illud quod inest causae universali simpliciter et unite, invenitur in effectibus multipliciter et distincte: nobilius est enim aliquid in causa quam in effectibus. Divina autem bonitas una et simplex principium est et radix totius bonitatis quae in creaturis invenitur. Necesse est igitur sic creaturas divinae bonitati assimilari sicut multa et indistincta assimilantur uni et simplici. Sic igitur multitudo et distinctio provenit in rebus non casualiter aut fortuito, sicut nec rerum productio est a casu vel a fortuna, sed propter finem. Ex eodem enim principio est esse et unitas et multitudo in rebus. Neque enim distinctio rerum causatur ex materia: nam prima rerum institutio est per creationem, quae materiam non requirit. Similiter quae solum ex necessitate materiae proveniunt, casualia esse videntur. Similiter autem neque multitudo in rebus causatur propter ordinem mediorum agentium, puta quod ab uno primo simplici procedere immediate non potuerit nisi unum, distans tamen a primo in simplicitate, ita quod ex eo iam procedere potuerit multitudo, et sic deinceps quanto magis a primo simplici receditur, tanto numerosior multitudo invenitur, ut aliqui posuerunt. Iam enim ostensum est quod plura sunt quae in esse prodire non potuerunt nisi per creationem, quae solius Dei est, ut supra ostensum est. Unde relinquitur quod ab ipso Deo sunt plura immediate creata. Manifestum est etiam quod secundum hanc positionem, rerum multitudo et distinctio casualis esset, quasi non intenta a primo agente. Est enim multitudo rerum et distinctio ab intellectu divino excogitata et instituta in rebus ad hoc quod diversimode divina bonitas a rebus creatis repraesentetur, et eam secundum diversos gradus diversa participarent, ut sic ex ipso diversarum rerum ordine quaedam pulchritudo resultet in rebus quae divinam sapientiam commendaret.

²⁵³ Tal é a síntese proposta por De Bruyne. (1959, p.318-319)

²⁵⁴ Ubi considerandum est quod unum addit supra rationem entis, indivisionem: est enim unum, ens indivisum; unde unitati distinctio sive discretio opponitur; et ideo, primo, ponit *unioniones* et *discretionones* rerum a divina pulchritudine causari. Unum autem in substantia facit idem, distinctio autem in substantia facit diversitatem et ideo subiungit: *identitates* et

Em vista de tais princípios referentes à proporção nas diferentes categorias de ser, no caso do universo como um todo, portanto, a sua beleza resultaria (i) da ordem que reina entre as diferentes coisas, *unas* em si mesmas e *distintas* entre si; (ii) da concordância e semelhança entre coisas distintas, tais como os indivíduos de uma mesma espécie; e (iii) da igualdade entre partes desiguais.²⁵⁵

Em outra passagem da mesma obra, em c.IV, l.5, São Tomás apresenta uma dupla espécie de harmonia no universo criado: a harmonia *estática* e a *dinâmica*.²⁵⁶

*Deus é a causa da consonância nas coisas: primeiro, de acordo com a ordem das criaturas para Deus; e ele [Dionísio] trata sobre isso quando ele diz que Deus é a causa de consonância enquanto chama a Si todas as coisas como ao fim, como dito acima, e por causa disto beleza em grego é chamado kallos que significa chamar. Mas o segundo tipo de consonância está nas coisas segundo a ordem delas entre si; [...]*²⁵⁷ (tradução e grifo nosso)

A harmonia *estática* refere-se basicamente à ordenada união dos elementos distintos que compõe o universo. Explica São Tomás que, para formar um todo harmonioso, ou seja, para haver harmonia *estática*, as partes de um todo devem (i) ordenar-se juntamente para um mesmo fim, (ii) adaptar-se umas às outras e (iii) sustentar-se mutuamente, o que supõe uma lei de

alteritates idest diversitates. Ex uno autem in qualitate causatur simile, ex discretione autem dissimile et ideo subiungit: *similitudines, dissimilitudines*. Similiter autem, unum in quantitate causat aequalitatem et discretio inaequalitatem, sed de his mentionem non facit, quia pertinent ad commensurationem rerum, de qua post aget. Observatur autem hoc in rebus, quod et dissimilia in aliquo conveniunt: sicut contraria, in genere et materia; et quae uniuntur secundum aliquid, manent distincta: sicut partes in toto; et ideo subdit: *communiones contrariorum*, quantum ad primum; *et incommixtiones unitorum*, quantum ad secundum. Haec autem omnia ad causalitatem pulchri reducuntur, quia pertinent ad consonantiam, quae est de ratione pulchritudinis, ut supra dictum est.

²⁵⁵ Novamente, valemo-nos da síntese proposta por De Bruyne. (1959, p.318-319)

²⁵⁶ DE BRUYNE, 1959, p.319.

²⁵⁷ Quomodo autem Deus sit causa claritatis, ostendit subdens, quod Deus immittit omnibus creaturis, cum quodam fulgore, traditionem sui radii luminosi, qui est fons omnis luminis; quae quidem traditiones fulgidae divini radii, secundum participationem similitudinis sunt intelligendae et istae traditiones sunt *pulchrificae*, idest facientes pulchritudinem in rebus. Rursus exponit aliud membrum, scilicet quod Deus sit causa consonantiae in rebus; est autem duplex consonantia in rebus: prima quidem, secundum ordinem creaturarum ad Deum et hanc tangit cum dicit quod Deus est causa consonantiae, *sicut vocans omnia ad seipsum*, inquantum convertit omnia ad seipsum sicut ad finem, ut supra dictum est et propter hoc pulchritudo in Graeco callos dicitur quod est a vocando sumptum; secunda autem consonantia est in rebus, secundum ordinationem earum ad invicem; et hoc tangit cum subdit, quod congregat omnia in omnibus, ad idem. Et potest hoc intelligi, secundum sententiam Platoniorum, quod superiora sunt in inferioribus, secundum participationem; inferiora vero sunt in superioribus, per excellentiam quamdam et sic omnia sunt in omnibus; et ex hoc quod omnia in omnibus inveniuntur ordine quodam, sequitur quod omnia ad idem ultimum ordinentur.

proporcionalidade pela qual cada parte concorda com as demais na composição do todo. Lê-se em c.IV, l.6:

Deve ser considerado que, sendo preciso que algo seja constituído por outras coisas, *primeiramente é necessário que as partes se reúnam*, tal como as várias pedras com as quais uma casa é constituída reúnem-se umas com as outras, e, semelhantemente, todas as partes do universo reúnem-se na noção de existentes; [...] *Segundo, é necessário nas partes que, embora sejam diversas, possam ser ligadas entre si*; pois uma casa não é feita de cimento e pedra a menos que sejam ligados entre si, e, semelhantemente, as partes do universo são ligadas na medida em que podem ser enquadradas em uma ordem [...] *Terceiro, é necessário que uma parte coopere com as demais*, tal como a parede e o teto são suportados pela fundação e o teto cobre a parede e a fundação, e, semelhantemente, no universo os superiores dão perfeição aos inferiores e nos inferiores o poder dos superiores é manifestado [...] *Quarto, é necessário uma devida proporção entre as partes*, de modo que deve haver uma fundação que é adequada às outras partes; [...]. *A harmonia, com efeito, é causada nos sons pela devida proporção dos números. Das partes, pois, assim dispostas, segue a composição do todo, pelo que de todas as partes do universo, um universo de coisas é constituído [...]*²⁵⁸ (tradução e grifo nosso)

Tal concepção, verificada no universo como um todo, pode ser aplicável também para as formas visíveis e sonoras.²⁵⁹ Pode-se inferir, com efeito, que também em uma obra fabricada pelo homem, ou seja, artística, podem estar presentes, analogamente, as mesmas condições que garantem a harmonia entre os entes do universo, como o próprio São Tomás parece indicar ao usar como exemplo ilustrativo a simples construção de uma casa.

²⁵⁸ Unde sciendum est quod, cum ex aliquibus aliquid constitui oportet, primo quidem requiritur quod partes convenient: sicut multi lapides conveniunt ad invicem ex quibus constituitur domus et similiter omnes partes universi conveniunt in ratione existendi; et hoc ideo dicit, quia non solum ex pulchro sunt mansiones rerum in seipsis, sed etiam *communiones omnium in omnibus* secundum *proprietaem uniuscuiusque*; non enim uno modo omnia sunt in omnibus, sed superiora quidem in inferioribus participatione, inferiora vero in superioribus excellenter et tamen omnia cum omnibus aliquid commune habent. Secundo, requiritur in partibus quod in hoc etiam quod diversae sunt, invicem coaptari possint; non enim ex coemento et lapide fieret domus, nisi invicem coaptarentur et similiter partes universi coaptantur, inquantum possunt cadere sub uno ordine; et hoc est quod dicit: *et adaptationes*. Tertio, requiritur quod una pars iuvetur ex alia: sicut paries et tectum sustentantur ex fundamento et tectum cooperit parietem et fundamentum et similiter in universo superiora dant perfectionem inferioribus et in inferioribus virtus superior manifestatur; et hoc est quod dicit: *et inconfusae amicitiae*, quia mutuum iuvamentum est absque praeiudicio distinctionis rerum. Quarto, requiritur debita proportio in partibus, ut scilicet tale sit fundamentum quod congruat aliis partibus; et hoc est quod dicit: *et harmoniae cunctae rei*, idest omnium partium universi. Harmonia enim causatur in sonis ex debita proportionem numerorum. Partibus ergo sic dispositis, sequitur earum compositio in toto, secundum quod ex omnibus partibus universi constituitur una rerum universitas. (grifo nosso)

²⁵⁹ DE BRUYNE, 1959, p.319.

A harmonia *dinâmica*, por sua vez, refere-se às ações das diferentes criaturas do universo e ao deleite que acompanha a consecução do fim em cada atividade.²⁶⁰ Diz São Tomás em c.IV, l.5:

Por causa da divina Beleza há *concordia* entre todas as criaturas racionais quanto ao intelecto, posto que concordam aqueles que unem-se em um mesmo princípio; e *amizade* quanto à afeição; e toda *união* quanto à ação ou a qualquer coisa extrínseca; de modo geral, todas as criaturas, qualquer unidade que tenham, elas a têm em virtude da beleza.²⁶¹

Ainda em referência à relação entre ordenação das partes de um conjunto e beleza, pode-se citar uma passagem, em S.c.G., III, cap.XCIV, n.10, em que se menciona a necessidade de *diversidade e hierarquia* para que exista ordem:

No todo o bem está na *integridade que resulta da ordem e da composição das partes*. Por isso, é melhor ao todo que haja disparidade nas partes, sem a qual não pode haver a sua ordem e perfeição, do que serem todas as partes iguais, atingindo cada uma delas o grau da parte mais elevada, porque cada parte de grau inferior, considerada em si mesma, estaria melhor colocada no grau superior. Isto se verifica no corpo humano: o pé seria mais digno se tivesse a beleza e a potência do olho, mas todo o corpo seria mais imperfeito se lhe faltasse a função dos pés.²⁶²

Esta distinção entre o bem absoluto e o bem relativo em função do todo do qual faz parte é encontrada também em *S. theol.*, I, q.47, a.2 ad 1. Diz São Tomás que é próprio do melhor agente produzir o seu melhor efeito, não que cada parte seja a melhor em absoluto, mas sim na proporção com o todo:

²⁶⁰ De Bruyne também aborda, ao expor um texto de São Tomás, o papel social da beleza: “Se consideramos mais particularmente a ordem estética, observaremos que a verdadeira beleza faz os homens unânimes na admiração, une-os como irmãos na recíproca simpatia, saída de um comum amor ao ideal, e os une em um conjunto com vistas à ação, isto é, com vistas às grandes obras comuns. É o efeito social que a beleza produz nas consciências. Onde quer que se observem estes efeitos, pode-se estar seguro de que alguma beleza está ativamente presente.” (DE BRUYNE, 1959, p.320, tradução nossa)

²⁶¹ Quod *propter pulchrum* divinum sunt *omnium* rationalium creaturarum *concordiae*, quantum ad intellectum; concordant enim qui in eadem sententiam conveniunt; *et amicitiae*, quantum ad affectum; *et communiones*, quantum ad actum vel ad quodcumque extrinsecum; et universaliter omnes creaturae, quantamcumque unionem habent, habent ex virtute pulchri.

²⁶² In toto enim bonum est integritas, quae ex partium ordine et compositione relinquitur. Unde melius est toti quod sit inter partes eius disparitas, sine qua ordo et perfectio totius esse non potest, quam quod omnes partes essent aequales, unaquaque earum perveniente ad gradum nobilissimae partis: quaelibet autem pars inferioris gradus, in se considerata, melior esset si esset in gradu superioris partis. Sicut patet in corpore humano: dignior enim pars esset pes si oculi pulchritudinem et virtutem haberet; corpus autem totum esset imperfectius, si ei officium pedis deesset.

Assim, Deus fez ótimo o universo inteiro, segundo a criatura; mas não cada criatura em particular, e sim, uma melhor que outra. Por isso diz o Gênesis das criaturas em particular: “Deus viu que a luz era boa”, e assim de cada uma; mas de todas tomada em conjunto se diz: “Deus viu todas as coisas que tinha feito, e eram muito boas”.²⁶³

A necessidade da *hierarquia* para haver ordem em um todo composto de partes diversas é apontada também em passagens em que São Tomás trata sobre a Igreja e sobre os anjos. Em *S. theol.*, II-II, q.184, a.4, por exemplo, São Tomás trata sobre o estado de perfeição em geral e aponta que, dos diversos estados encontrados na Igreja, resulta uma certa beleza.²⁶⁴ Também em I-II, q.112, a.4, explica São Tomás, ao tratar da causa da graça divina:

A causa primeira desta diversidade deve ser procurada no próprio Deus, que dispensa os dons de sua graça de diversas maneiras, a fim de que, nesta variedade, a Igreja encontre beleza e perfeição, como ele estabeleceu os diversos graus das coisas para a perfeição do universo.²⁶⁵

Em II-II, q.183, a.2, São Tomás também se refere à ordem na diversidade como fundamento para a beleza da Igreja:

A diversidade dos estados e dos ofícios na Igreja se explica por três razões: Primeiro, para a perfeição da própria Igreja. Na ordem natural, a perfeição, que em Deus se encontra de maneira absoluta e uniforme, não pode realizar-se nas criaturas senão de formas diversas e múltiplas. Assim também a plenitude da graça, que está unificada em Cristo como na cabeça, se reparte diversamente em seus membros, para que o corpo da Igreja seja perfeito. [...] Segundo, para a realização das atividades necessárias à Igreja. Pois, ações diversas hão de ser praticadas por pessoas diferentes, para que tudo se faça o melhor possível e sem confusão. [...] Terceiro, porque *essa diversidade é exigida pela dignidade e a beleza da Igreja, que consiste numa ordem.* [...] ²⁶⁶

²⁶³ Optimi agentis est producere totum effectum suum optimum, non tamen quod quamlibet partem totius faciat optimam simpliciter, sed optimam secundum proportionem ad totum, tolleretur enim bonitas animalis, si quaelibet pars eius oculi haberet dignitatem. Sic igitur et Deus totum universum constituit optimum, secundum modum creaturae, non autem singulas creaturas, sed unam alia meliorem. Et ideo de singulis creaturis dicitur Gen. I, *vidit Deus lucem quod esset bona*, et similiter de singulis, sed de omnibus simul dicitur, *vidit Deus cuncta quae fecerat, et erant valde bona*.

²⁶⁴ Et sic nunc de statibus loquimur, prout scilicet ex diversitate statuum quaedam Ecclesiae pulchritudo consurgit.

²⁶⁵ Unde prima causa huius diversitatis accipienda est ex parte ipsius Dei, qui diversimode suae gratiae dona dispensat, ad hoc quod ex diversis gradibus pulchritudo et perfectio Ecclesiae consurgat, sicut etiam diversos gradus rerum instituit ut esset universum perfectum.

²⁶⁶ Diversitas statuum et officiorum in Ecclesia ad tria pertinet. Primo quidem, ad perfectionem ipsius Ecclesiae. Sicut enim in rerum naturalium ordine perfectio, quae in Deo simpliciter et uniformiter invenitur, in universitate creaturarum inveniri non potuit nisi difformiter et multipliciter ita etiam plenitudo gratiae, quae in Christo sicut in capite adunatur, ad membra

Ainda acerca dos conceitos de ordem, hierarquia e diversidade, também ao tratar sobre a perfeição dos anjos no estado de graça e de glória, em *S. theol.*, I, q.62, a.6, diz São Tomás que Deus, em sua sabedoria, constituiu a natureza angélica em graus diversos:

O construtor, quando prepara as pedras para construir uma casa, pelo fato mesmo de preparar algumas mais belas e mais bem talhadas, parece que as ordena para a parte mais nobre da casa. Portanto, parece igualmente que Deus ordenou os anjos criados com natureza superior para maiores dons da graça e mais perfeita bem-aventurança.²⁶⁷

Em suma, a partir dos diferentes textos apresentados, pode-se dizer que a beleza do universo, como um todo, teria seu fundamento na proporção entre os diferentes entes que, sendo distintos entre si, unem-se, adaptam-se e sustentam-se mutuamente, configurando um todo ordenado. A ordem, por sua vez, na qual se fundamenta tal beleza, exigiria três coisas: (i) multiplicidade de elementos; (ii) redução à unidade através de um princípio regulador; e (iii) e variedade entre os múltiplos elementos.²⁶⁸

O sexto tipo de proporção designa as relações de concordância entre pensamentos e ações com os ditames da lei moral; e também as relações lógicas

eius diversimode redundat, ad hoc quod corpus Ecclesiae sit perfectum. [...] Secundo autem pertinet ad necessitatem actionum quae sunt in Ecclesia necessariae. Oportet autem ad diversas actiones diversos homines deputari, ad hoc quod expeditius et sine confusione omnia peragantur. [...] Tertio hoc pertinet ad dignitatem et pulchritudinem Ecclesiae, quae in quodam ordine consistit. Unde dicitur III Reg. X, quod *videns regina Saba omnem sapientiam Salomonis, et habitacula servorum, et ordines ministrantium, non habebat ultra spiritum*. Unde et apostolus dicit, II ad Tim. II, quod *in magna domo non solum sunt vasa aurea et argentea, sed et lignea et fictilia*.

²⁶⁷ Sicut autem natura angelica facta est a Deo ad gratiam et beatitudinem consequendam, ita etiam gradus naturae angelicae ad diversos gradus gratiae et gloriae ordinari videntur, ut puta, si aedificator lapides polit ad construendam domum, ex hoc ipso quod aliquos pulchrius et decentius aptat, videtur eos ad honoratiorem partem domus ordinare. Sic igitur videtur quod Deus Angelos quos altioris naturae fecit, ad maiora gratiarum dona et ampliorem beatitudinem ordinaverit.

²⁶⁸ Diz São Tomás em *Sent*, lib.1, d.20, q.1, a.8: “Ordo in ratione sua includit tria, scilicet: [...] distinctionem, quia non est ordo aliquorum nisi distinctorum. Rationem prioris et posterioris; unde secundum omnes illos modos potest dici esse ordo aliquorum, secundum quod aliquis altero prius dicitur et secundum locum et secundum tempus et secundum omnia huiusmodi. Includit etiam tertio rationem ordinis, ex qua etiam ordo in speciem contrahitur. Unde unus est ordo secundum locum, alius secundum dignitatem, alius secundum originem et sic de aliis.” Abordando o caso específico da ordem artística, também aponta M.Wulf que qualquer ordem comporta três coisas: (i) “Une multiplicité d’éléments ou de matériaux sur lesquels l’ordre régnera. Le simple n’est pas ordonnable: celui qui ne possède qu’un livre ne saurait ordonner sa bibliothèque [...]; (ii) Une réduction à l’unité suivant un principe choisi et qu’on appelle principe de classement, d’unité ou d’ordre” [...]; (iii) Une certaine variété, c’est-à-dire que les éléments ordonnés doivent porter en eux, à des degrés divers.” Conclui, então, que ordem seria “la réduction à l’unité d’éléments multiples suivant un principe ou une raison commune.” (WULF, 1914, p.261-263)

entre pensamentos e as leis do pensamento.²⁶⁹ Em *S. theol.*, II-II, q.145, a.2, diz São Tomás que “a beleza espiritual consiste em ter o homem comportamento e atividade bem equilibrados pelo esplendor espiritual da razão.”²⁷⁰ E em II-II, q.142, a.2: “nas coisas humanas, é belo o que é conforme à razão”.²⁷¹ Trata-se, pois, de um tipo de proporção de ordem exclusivamente intelectual, referindo-se aos atos morais ou discursos racionais e fundamentando a beleza puramente inteligível.

Os seis tipos de proporção até aqui analisados dizem respeito à constituição *ontológica* dos entes. Contudo, há ainda uma espécie de proporção que se refere à relação entre sentidos e objetos sensíveis (como a compatibilidade entre visão e cor ou entre audição e sons) e entre inteligência e objeto inteligível. Trata-se de uma adequação do objeto à capacidade fruidora do sujeito cognoscente, ou ainda, da aptidão de um dado objeto de ser conhecido pela inteligência humana por intermédio dos sentidos. Com efeito, diante de uma qualidade ordenadora nos fenômenos sensíveis (como nos sons musicais que se combinam em uma determinada melodia), os sentidos humanos revelam uma habilidade em apreender a lógica envolvida em tal fenômeno.²⁷²

A tal tipo de proporção, que pode ser dita de nível *psicológico*, entre objeto e sujeito, refere-se São Tomás em *S. theol.*, I, q.5, a.4 ad 1, já anteriormente citado: “o belo consiste numa justa proporção, pois os sentidos se deleitam em coisas bem proporcionadas, como nas *semelhantes a si*, uma vez que o sentido, como toda faculdade cognitiva, é uma certa razão”. (grifo nosso) Em *In De an.*, lib.3 l.2 n.14 e 15, como também já visto, São Tomás apresenta semelhante consideração: “Os sentidos, de fato, deleitam-se na proporção como em algo a eles semelhante, sendo eles mesmos um tipo de proporção. Mas os excessos os destroem ou, ao menos, desagradam-os”.

Destes dois textos depreende-se que a proporção entre os sentidos e um objeto pode ser rompida por um excesso na sensação. Além desta proporção dos

²⁶⁹ ECO, 1988, p.85-86.

²⁷⁰ Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

²⁷¹ Cuius ratio est quia pulchrum in rebus humanis attenditur prout aliquid est ordinatum secundum rationem.

²⁷² ECO, 1988, p.93. Diz Eco que “diante da regularidade objetiva dos fenômenos percebidos, o sentido revela uma tal conaturalidade à proporção fruída que ele mesmo pode ser considerado uma proporção.” (ECO, 2010, p.177)

sentidos, também haveria ainda uma proporção entre a *inteligência* e o seu objeto, tema que também aborda São Tomás em textos como, por exemplo, o da *S. theol.*, I, q.12, a.1, na questão em que trata da possibilidade de uma inteligência criada ver a essência de Deus.

Em suma, pode-se apontar que esta proporção *psicológica* – que denota a relação entre sujeito cognoscente e objeto conhecido – é fundamento da apreensão do *belo* e do conseqüente deleite estético,²⁷³ na medida em que, no caso de não haver a referida proporção, o sujeito simplesmente não pode apreender o objeto e, conseqüentemente, nem julgá-lo belo e nem deleitar-se pela sua apreensão.

Como conclusão, a partir dos sete diferentes tipos de proporção apresentados, pode-se dizer, em primeiro lugar, que se reduzem a dois tipos fundamentais: (i) proporção ontológica e (ii) proporção psicológica.²⁷⁴ A proporção *psicológica* designa a relação harmoniosa entre sujeito e objeto, enquanto que a proporção *ontológica* designa as relações intrínsecas na própria estrutura das coisas.²⁷⁵ Enquanto referente à estrutura interna do ente, pode-se sintetizar a proporção como “unidade na variedade”, ou seja, uma relação que regula uma multiplicidade de elementos e movimentos, dirigindo-os a um mesmo fim.²⁷⁶

Em segundo lugar, também é possível verificar que a noção de proporção possui inúmeras analogias, tanto na natureza como na arte.²⁷⁷ Com efeito, diz São Tomás em *S. theol.*, I, q.42, a.3: “A ordem sempre se diz por comparação com um princípio. Por isso, assim como o princípio se diz de múltiplas maneiras [...] assim também se diz a ordem”.²⁷⁸ E no comentário ao Salmo XLIV, n.2:

A beleza, a saúde e semelhantes são definidos em relação a algo; pois uma certa mistura de humores, que produzem saúde em um menino, não produz o mesmo em um idoso [...] Logo, a saúde é uma proporção de humores em relação a um determinado tipo de natureza. E, da mesma forma, a beleza consiste em uma proporção de membros e

²⁷³ ECO, 1988, p.95.

²⁷⁴ DE BRUYNE, 1959, p.312.

²⁷⁵ DE BRUYNE, 1959, p.313.

²⁷⁶ ECO, 1988, p.95-96.

²⁷⁷ “Todo existente, belo na medida em que possui existência, pode presentear-nos com novos e inesperados tipos de proporção”. (ECO, 1988, p.97, tradução nossa)

²⁷⁸ Ordo semper dicitur per comparisonem ad aliquod principium. Unde sicut dicitur principium multipliciter [...] ita etiam dicitur ordo.

cores. É, por isso, a beleza de uma pessoa é diferente da de outra.²⁷⁹
(tradução nossa)

A proporção enquanto relação de termos diversos aplica-se, portanto, a diferentes níveis e de distintos modos. Há proporção na própria constituição ontológica dos entes, na composição dos seres materiais, na ordenação dos elementos sensíveis de uma obra artística, na adequação de uma ação ou pensamento à lei moral ou à lei do pensamento, na união entre si dos seres existentes no universo e entre objeto e sujeito cognoscente. Há proporção desde a constituição intrínseca dos entes até a amplitude do universo considerado como um todo ordenado.²⁸⁰

²⁷⁹ Pulchritudo, sanitas, et hujusmodi, dicuntur quodammodo per respectum ad aliquid: quia aliqua temperatio humorum facit sanitatem in puero, quae non facit in sene: aliqua est enim sanitas leoni, quae est mors homini. Unde sanitas est proportio humorum in comparatione ad talem naturam. Et similiter pulchritudo consistit in proportionem membrorum et colorum. Et ideo alia est pulchritudo unius, alia alterius.

Na sequência do mesmo texto, São Tomás dá o exemplo da beleza corpórea de Cristo: “et sic hanc pulchritudinem Christus, secundum quod competebat ad statum et reverentiam suae conditionis, habuit. Non est ergo intelligendum, quod Christus habuerit capillos flavos, vel fuerit rubeus, quia hoc non decuisset eum; sed illam pulchritudinem corporalem habuit summe, quae pertinebat ad statum et reverentiam et gratiositatem in aspectu: ita quod quoddam divinum radiabat in vultu ejus, quod omnes eum revereabantur, ut Augustinus dicit.”

²⁸⁰ ECO, 2010, p.177.

3.4 *Integritas sive Perfectio*

Além da *proportio*, São Tomás aponta a *integritas*, isto é, a integridade, ou *perfectio*, isto é, perfeição, como outra característica do *belo*. Trata-se, em síntese, da presença em um todo orgânico de tudo aquilo que concorre para defini-lo como tal. Diz-se, pois, que um determinado ente possui *integridade* quando não lhe falta componente essencial algum. Em *S. theol.*, I, q.73, a.1, diz São Tomás: “A *perfeição* primeira dá-se quando a coisa é perfeita em sua substância. Esta perfeição é a forma do todo e resulta da *integridade* das partes”.²⁸¹ (grifo nosso) Assim, pode-se dizer que a *integridade* ou *perfeição* seria um caso particular de proporção, a saber, aquela referente à relação entre (i) algo, (ii) aquilo que ele deve ser e (iii) sua completa realização.²⁸²

Este conceito de *perfeição* diz respeito diretamente à noção de *bem*, já que São Tomás aponta a perfeição como um critério não somente para a *beleza* de algo, mas também para a sua *bondade*. Consideramos útil, pois, analisar alguns textos acerca do *bem*.

Na *Summa Theologiae*, por exemplo, ao tratar sobre o *bem*, em I, q.5, a.1, diz São Tomás, referenciando a Aristóteles, que o *bem* é *aquilo para o qual tendem todas as coisas*. Por sua vez, algo atrai na medida em que é *perfeito*: “Uma coisa atrai na medida em que é perfeita, pois todos os seres tendem para a própria *perfeição*”.²⁸³ Em outros textos explica São Tomás que a perfeição pode ser considerada em sentido *absoluto* ou *sob certo aspecto*.

Cada ente, de fato, seria *perfeito* de alguma maneira, pois na medida em que existe, está em *ato*: “Todo ser é perfeito na medida em que se encontra em *ato*”, pois é certo que algo é bom “na medida em que é *ente*, pois o ser é a *atualidade* de todas as coisas”.²⁸⁴ A perfeição *absoluta*, contudo, consistiria não somente em ser em ato, mas na *posse efetiva do fim que lhe é próprio*. Com efeito, diz São Tomás em *S. theol.*, I, q.4, a.1: “Algo é dito perfeito enquanto está

²⁸¹ Prima quidem perfectio est, secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit.

²⁸² ECO, 2010, p.178; 1988, p.99 TATARKIEWICZ, 2007, p.265; DE BRUYNE, 1959, p.317.

²⁸³ Manifestum est autem quod unumquodque est appetibile secundum quod est perfectum, nam omnia appetunt suam perfectionem.

²⁸⁴ Intantum est autem perfectum unumquodque, inquantum est actu, unde manifestum est quod intantum est aliquid bonum, inquantum est ens, esse enim est actualitas omnis rei.

em ato, pois diz-se perfeito aquilo a que nada falta de sua perfeição própria”.²⁸⁵ Tal distinção entre a perfeição de certo modo, isto é, *secundum quid*, e a perfeição absoluta, isto é, *simpliciter*, verifica-se claramente em *S. theol.*, I, q.5, a.1 ad1, no trecho em que São Tomás aponta a distinção entre *ente* e *bem*:

Deve-se dizer que ainda que bem e ente sejam idênticos na realidade, como diferem segundo a razão, não significam exatamente a mesma coisa o *ente absoluto* (*ens simpliciter*) e o *bem absoluto* (*bonum simpliciter*). Pois o ente designa propriamente algo que está em ato; e o ato se refere propriamente à potência: assim uma coisa é dita ente de modo absoluto (*simpliciter*) em razão daquilo que primeiramente a distingue do que se encontra apenas em potência. E isto é o ser substancial de cada coisa, e é em razão de seu ser substancial que uma coisa qualquer se diz ente de modo absoluto (*simpliciter*). Em razão dos atos que são acrescentados, se diz que uma coisa é *sob certo aspecto* (*secundum quid*): ser branco, por exemplo, significa ser sob certo aspecto, pois ser branco não suprime o ser em potência de modo absoluto, pois isto acontece a algo que já existe em ato. Ao contrário, o bem exprime a razão de perfeito que é atrativo, e em conseqüência, exprime a razão de último. Daí que aquilo que é ultimamente perfeito chama-se bem absoluto (*bonum simpliciter*). Aquilo que não possui a perfeição última que deveria possuir, ainda que tenham alguma perfeição, pois se encontra em ato, não será dito perfeito absoluto (*simpliciter*), mas apenas sob certo aspecto (*secundum quid*).²⁸⁶

Portanto, cada ente, na medida em que possui uma perfeição primeira, a saber, substancial, é dito perfeito *secundum quid*, isto é, sob certo aspecto. É dito perfeito *simpliciter*, isto é, absolutamente, na medida em que tenha alcançado a sua plena realização. Diz São Tomás, na seqüência do mesmo texto:

²⁸⁵ Secundum hoc enim dicitur aliquid esse perfectum, secundum quod est actu, nam perfectum dicitur, cui nihil deest secundum modum suae perfectionis.

²⁸⁶ Ad primum ergo dicendum quod, licet bonum et ens sint idem secundum rem, quia tamen differunt secundum rationem, non eodem modo dicitur aliquid ens simpliciter, et bonum simpliciter. Nam cum ens dicat aliquid proprie esse in actu; actus autem proprie ordinem habeat ad potentiam; secundum hoc simpliciter aliquid dicitur ens, secundum quod primo discernitur ab eo quod est in potentia tantum. Hoc autem est esse substantiale rei uniuscuiusque; unde per suum esse substantiale dicitur unumquodque ens simpliciter. Per actus autem superadditos, dicitur aliquid esse secundum quid, sicut esse album significat esse secundum quid, non enim esse album aufert esse in potentia simpliciter, cum adveniat rei iam praeexistenti in actu. Sed bonum dicit rationem perfecti, quod est appetibile, et per consequens dicit rationem ultimi. Unde id quod est ultimo perfectum, dicitur bonum simpliciter. Quod autem non habet ultimam perfectionem quam debet habere, quamvis habeat aliquam perfectionem in quantum est actu, non tamen dicitur perfectum simpliciter, nec bonum simpliciter, sed secundum quid. Sic ergo secundum primum esse, quod est substantiale, dicitur aliquid ens simpliciter et bonum secundum quid, id est in quantum est ens, secundum vero ultimum actum dicitur aliquid ens secundum quid, et bonum simpliciter. Sic ergo quod dicit Boetius, quod *in rebus aliud est quod sunt bona, et aliud quod sunt*, referendum est ad esse bonum et ad esse simpliciter, quia secundum primum actum est aliquid ens simpliciter; et secundum ultimum, bonum simpliciter. Et tamen secundum primum actum est quodammodo bonum, et secundum ultimum actum est quodammodo ens.

Logo, segundo o ser primeiro, isto é, o ser substancial, uma coisa é dita ente de modo absoluto (*simpliciter*); e boa, sob certo aspecto (*secundum quid*), a saber enquanto é ente. Mas, segundo o último ato, uma coisa é dita ente sob certo aspecto (*secundum quid*) e boa de modo absoluto (*simpliciter*).

Um exemplo de aplicação concreta desta distinção entre perfeição *simpliciter* e *secundum quid* pode ser encontrada em *S. theol.*, I-II, q.98, a.2 ad 1, ao tratar da Lei Antiga. Trata-se do exemplo da *criança*, que pode ser considerada perfeita somente *sob certo aspecto*, já que ainda não atingiu a *perfeição* que lhe é possível alcançar:

Deve-se dizer que nada proíbe que algo, perfeito segundo o tempo, não seja perfeito em absoluto, como dizemos que uma criança não é perfeita em absoluto, mas segundo a condição do tempo.²⁸⁷

Em outras passagens é possível verificar quais seriam as condições necessárias para que algo seja, de fato, dotado de *perfeição*. Trata-se, basicamente, de três coisas: (i) estar determinado por uma certa *forma*; (ii) atuar segundo tal forma; e (iii) alcançar, por sua operação, o fim ao qual se adapta.²⁸⁸ Em *S. theol.*, I, q.5, a.5, ao explicar que a razão de bem consiste em modo, espécie e ordem,²⁸⁹ São Tomás aponta claramente estas exigências:

²⁸⁷ Nihil prohibet aliquid non esse perfectum simpliciter, quod tamen est perfectum secundum tempus: sicut dicitur aliquis puer perfectus non simpliciter, sed secundum temporis conditionem.

²⁸⁸ Diz De Bruyne (1959, p.315-316, tradução nossa): “A perfeição se define em função das três causas. É preciso, antes de tudo, que um ser esteja determinado por uma certa forma; depois, que atue segundo esta forma, posto que o desdobramento de sua atividade e a produção de efeitos semelhantes a ele é o primeiro acabamento de seu ser; finalmente, que sua operação alcance o término ao qual se adapta: ‘é, pois, pela obtenção ativa do fim natural pelo qual um ser alcança a perfeição em sentido estrito’. Daí segue-se que, do ponto de vista metafísico, a beleza supõe que o ser tenha alcançado sua plena expansão. O homem não é totalmente belo até que se constitua na perfeição absoluta, quando se expande ativamente na felicidade perfeita, ao viver em pleno sentido no infinito de Deus. Mas posto que todo ser participa da perfeição, desde que existe, todo ser é mais ou menos belo na medida em que é capaz de perfeição e está orientado a ela. Voltamos a encontrar aqui um princípio fundamental: a beleza pressupõe o bem e se é formalmente a bondade e o prazer da contemplação, está condicionada materialmente pela intuição do *perfeito*”.

²⁸⁹ Estas três noções de *modo*, *espécie* e *ordem* referem-se diretamente às noções de *medida*, *número* e *peso*, os quais, por sua vez, encontram-se no versículo 21 do Capítulo XI do Livro da Sabedoria, na Sagrada Escritura: “Deus dispôs todas as coisas em *número*, *medida* e *peso*.” Explica São Tomás: “Ora, a forma requer determinação ou proporcionalidade de princípios, materiais ou eficientes dela: e isso é significado por *modo*. Por essa razão, se diz que *a medida determina o modo*. A forma, ainda, é significada por *espécie*, porque cada um é constituído na espécie pela forma; por causa disso se diz que *o número dá a espécie*. De acordo com o Filósofo no livro VIII da *Metafísica*, as definições que exprimem a espécie são como os números. Com efeito, assim como a unidade acrescentada ou subtraída do número lhe faz variar a espécie, o mesmo se dá nas definições com uma diferença acrescentada ou subtraída. Enfim, segue-se à forma a inclinação para o fim, ou para a ação ou para algo semelhante; pois cada um, enquanto

*Algo se diz bom enquanto é perfeito, pois assim é atrativo [...] Perfeito se diz aquilo ao qual nada falta segundo o modo de sua perfeição. Ora, como cada um é o que é por sua forma; e como uma forma pressupõe certas coisas e outras necessariamente a seguem, é preciso, para que algo seja perfeito e bom, que tenha forma, e aquelas coisas por ela requeridas e as que a seguem.*²⁹⁰ (grifo nosso)

Tendo-se, pois, considerado brevemente estas explicações de São Tomás de Aquino acerca do que seria a *perfeição* e tendo-se observado o papel central da *forma* para a consideração de que algo é *perfeito*, pode-se melhor compreender algumas passagens em que a *perfeição* é citada como critério para a *beleza* de algo. Em vários casos, São Tomás faz uso do exemplo do corpo humano.

Em *Sent.*, lib.4, d.44, q.3, a.1 qc.1 co., por exemplo, diz São Tomás: “Pode haver dois tipos de deformidade no corpo humano. De um modo, pelo *defeito* de algum membro, de tal forma que dizemos pessoas mutiladas são feias. O que lhes falta é uma *devida proporção das partes com o todo*”.²⁹¹ (grifo nosso) Uma pessoa mutilada, portanto, seria carente da devida proporção a si mesma, na medida em que as suas diversas partes não se corresponderiam

está em ato, age e tende para o que lhe convém segundo sua forma. Isso pertence ao *peso* e *ordem*. Daí que a razão de bem, na medida em que consiste na perfeição, consiste também em modo, espécie e ordem.” Em *S.theol.*, I, q.5, a.6 ad3, São Tomás explana: “deve-se afirmar que cada ser é conforme uma forma; por isso, o modo, a espécie e a ordem seguem a forma, em conformidade com o ser de cada coisa. Assim, o homem, enquanto homem, tem espécie, modo e ordem. Igualmente o tem, enquanto é branco, virtuoso, sábio ou qualquer outra coisa que dele se diga. O mal priva de certo ser, como a cegueira priva do ser da vista; por isso, ela não suprime todo modo, espécie, ordem, mas apenas os que seguem o ser da vista.”

²⁹⁰ Respondeo dicendum quod unumquodque dicitur bonum, inquantum est perfectum, sic enim est appetibile, ut supra dictum est. Perfectum autem dicitur, cui nihil deest secundum modum suae perfectionis. Cum autem unumquodque sit id quod est, per suam formam; forma autem praesupponit quaedam, et quaedam ad ipsam ex necessitate consequuntur; ad hoc quod aliquid sit perfectum et bonum, necesse est quod formam habeat, et ea quae praeexiguntur ad eam, et ea quae consequuntur ad ipsam. Praeexigitur autem ad formam determinatio sive commensuratio principiorum, seu materialium, seu efficientium ipsam, et hoc significatur per modum, unde dicitur quod mensura modum praefigit. Ipsa autem forma significatur per speciem, quia per formam unumquodque in specie constituitur. Et propter hoc dicitur quod numerus speciem praebet, quia definitiones significantes speciem sunt sicut numeri, secundum philosophum in VIII Metaphys.; sicut enim unitas addita vel subtracta variat speciem numeri, ita in definitionibus differentia apposita vel subtracta. Ad formam autem consequitur inclinatio ad finem, aut ad actionem, aut ad aliquid huiusmodi, quia unumquodque, inquantum est actu, agit, et tendit in id quod sibi convenit secundum suam formam. Et hoc pertinet ad pondus et ordinem. Unde ratio boni, secundum quod consistit in perfectione, consistit etiam in modo, specie et ordine.

²⁹¹ In corpore humano potest esse deformitas dupliciter; uno modo ex defectu alicuius membri, sicut mutilatos turpes dicimus; deest eis debita proportio ad totum.

adequadamente.²⁹² Em *In De an.*, lib.2, l.8, n.9, São Tomás também se refere à integridade do corpo humano:

É evidente que em tudo o que é conforme à sua natureza, há um certo limite, e uma determinada quantidade de tamanho e de crescimento [...] Nem todos os homens possuem o mesmo tamanho. Mas há um tamanho tal além do qual a espécie humana não deve ultrapassar; e há um outro tamanho tão pequeno do qual pessoa alguma pode ficar abaixo.²⁹³

Em *In Eth.*, lib.4, l.8, n.4, por sua vez, São Tomás relaciona a beleza com uma certa *magnificência*²⁹⁴, dizendo que “a beleza propriamente consiste no corpo *magno*.” Por isso que os que são pequenos “podem ser ditos formosos, devido à cor apropriada, e bem mensurados, devido à adequada mensuração dos membros, mas não podem ser ditos *belos*, dado o defeito de tamanho.”²⁹⁵ (tradução nossa)

Por estes textos acerca do corpo humano, pode-se verificar que a *integridade*, ou *perfeição*, pode ser infringida tanto pela carência quanto pelo excesso e se refere sempre à conformidade com a *forma* da coisa em questão.²⁹⁶ No caso do corpo humano, por exemplo, há certo limite de estatura que, sendo

²⁹² ECO, 1988, p.100.

²⁹³ Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti: sicut enim cuilibet speciei debentur aliqua accidentia propria, ita et propria quantitas, licet cum aliqua latitudine propter diversitatem materiae, et alias causas individuales; non enim omnes homines sunt unius quantitatis. Sed tamen est aliqua quantitas tam magna, ultra quam species humana non porrigitur; et alia quantitas tam parva, ultra quam homo non invenitur.

²⁹⁴ Diz De Bruyne (1959, p.317, tradução nossa): “Deste texto resulta que se a magnificência supõe certa beleza, a beleza, por sua vez, supõe certa magnificência, uma certa superabundância, um luxo transbordante, um esbanjamento de riqueza mais além do estritamente necessário”.

²⁹⁵ [...] magnanimitas consistit in quadam magnitudine, sicut pulchritudo proprie consistit in corpore magno. Unde illi qui sunt parvi, possunt dici formosi propter decentiam coloris, et commensurati, propter debitam commensurationem membrorum, non tamen possunt dici pulchri propter magnitudinis defectum.

²⁹⁶ Diz De Bruyne (1959, p.316, tradução nossa): “A perfeição, isto é, a consecução do fim sob todas as suas formas é considerada em função de todas as aspirações, tendências e forças naturais. Esta é a razão, nos parece, pela qual São Tomás fala sem cessar de “*debita proportio*” e “*decentia coloris*”: enfoca, com efeito, a proporção e a cor segundo uma norma ideal que não pode ser outra que a obtenção do fim, isto é, a perfeição que lhe convém.” E em outro trecho: “A beleza sempre se refere a uma norma: quando é bela uma figura? Quando é tal que convém à natureza de um ser. Quando será seu colorido deleitoso? Quando é como deve ser. Quando são agradáveis as proporções? Quando são decentes e como convém. Tendo como temos, graças ao entendimento, uma certa noção da essência ou quiddidade das coisas, uma certa idéia da natureza humana e, por conseguinte, do *fim* que lhe convém essencialmente, possuímos, por isso, de uma maneira mais ou menos confusa, uma norma para a beleza do homem.” (p.323-324)

ultrapassado, já não se tem mais verdadeira natureza humana, mas sim uma anormalidade.²⁹⁷

Um critério de beleza, portanto, ao menos para os seres *naturais*, seria a correspondência entre tal ente particular e aquilo que é exigido pela sua natureza. Daí que, por exemplo, no caso de um animal mutilado, não há dificuldade em se ver que lhe falta algo que lhe é próprio. A norma para tal julgamento é a sua *forma*. Resta averiguar como se daria tal juízo no caso de obras fabricadas pelo homem, ou seja, em objetos artísticos.

Também nos objetos artísticos há uma *forma*. Trata-se, neste caso, do princípio estrutural que preside a construção do objeto e que o regula sob a forma de uma lei governadora. É justamente à luz desta forma – artística e accidental, e não *substancial*, como nos seres naturais – que se dá o conhecimento do objeto artístico.²⁹⁸ Com efeito, diz São Tomás que algo é dito verdadeiro porque o intelecto adequa-se à ele (verdade lógica) ou porque é adequado à Inteligência divina (verdade ontológica). No caso do objeto artístico, o intelecto do qual a obra depende diretamente é o do artífice e daí dizer São Tomás, em *S. theol.*, I, q.16, a.1, que “uma coisa é verdadeira, absolutamente falando, segundo a relação com o intelecto de que depende [...] uma casa é verdadeira quando se assemelha à forma que está na mente do artífice”.²⁹⁹

Pode-se concluir, portanto, que a noção de *integridade* e *perfeição*, enquanto critério do *belo*, revela uma concepção segundo a qual o juízo sobre a beleza de um dado objeto é sempre regulado pelo *conceito* deste objeto, ou seja, envolve um julgamento sobre o grau de conformidade entre a coisa e o seu exemplar. No caso de seres naturais, o termo regulador é a própria forma substancial da coisa, tal como a natureza humana em si regula o nosso julgamento acerca da integridade de um dado corpo humano; e no caso de seres artificiais, o termo regulador é a idéia presente na mente do seu artífice.³⁰⁰ Tal estreita conexão entre beleza e conceito implica que, em não havendo algo passível de compreensão, também se torna impraticável qualquer juízo acerca da sua *integridade*.

²⁹⁷ ECO, 2010, p.178.

²⁹⁸ ECO, 1988, p.101.

²⁹⁹ Et inde est quod res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum, dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis; et dicitur oratio vera, in quantum est signum intellectus veri.

³⁰⁰ ECO, 2010, p.178; 1988, p.101.

3.5 *Claritas*

A noção de *claritas*, isto é, claridade ou esplendor, em São Tomás de Aquino apresenta diferentes significados, que vão desde um sentido simples e literal até um sentido místico e metafísico.³⁰¹ Pode significar (i) a luz e a cor física; (ii) a luz da razão, que torna as coisas conhecidas; (iii) o brilho da reputação terrena; ou ainda (iv) a glória celestial dos corpos glorificados dos bem-aventurados, do corpo transfigurado de Cristo ou dos objetos renovados no final dos tempos.³⁰²

No primeiro caso, trata-se de algo superficial. Diz São Tomás em *S.theol.*, I, q.39, a.8, que entre as exigências da beleza está o “esplendor: as coisas que têm nitidez de cores, dizemos que são belas”. Em II-II, q.145, a.2, lê-se que “à razão de belo ou decoroso concorrem o *brilho* e a proporção devida”, e que a beleza do corpo consiste em “ter o homem membros bem proporcionados, com certo *brilho* harmonioso de *cor*”. Também em *Sent.*, lib.4, d.48, q.2, a.3 co., São Tomás diz que “a beleza dos corpos celestes consiste principalmente na *luz*”.³⁰³ Este sentido de *claritas* é físico, denotando simplesmente uma compleição agradável de algum objeto corpóreo.³⁰⁴

No segundo caso, trata-se da luz da *razão*. Em *S. theol.*, II-II, q.142, a.4, por exemplo, São Tomás condena o pecado da intemperança, indicando a sua “feiúra” enquanto prazer desordenado que *obscurece a luz da razão*, “donde vem toda a *beleza* e esplendor da virtude”. Também em II-II, q.180, a.2 ad 3, diz que tanto a claridade como a proporção devida “encontram-se radicalmente na razão, à qual incumbe fazer *brilhar a luz e ordenar à justa proporção das coisas*”. E em II-II, q.145, a.2: “a beleza espiritual consiste em ter o homem comportamento e atividade bem equilibrados pelo *esplendor espiritual da razão*”.

No terceiro caso, trata-se do notório *reconhecimento* que se tem da virtude de alguém. Em *S. theol.*, II-II, q.145, a.2 ad 2, lê-se: “a *glória* é efeito da honra, pois, por ser honrado ou louvado, torna-se alguém famoso aos olhos dos

³⁰¹ ECO, 1988, p.102.

³⁰² Seguimos a divisão proposta por Eco. (ECO, 1988, p.104)

³⁰³ Pulchritudo autem caelestium corporum praecipue consistit in luce.

³⁰⁴ “Se nos limitamos a este sentido de *claritas*, ela denota coisas como uma compleição agradável, a tonalidade quente de uma escultura ou o verde brilhante de um campo”. (ECO, 1988, p.103, tradução nossa)

outros”;³⁰⁵ e em II-II q.132, a.1: “A glória significa um certo *brilho*”.³⁰⁶ (grifo nosso) Tal sentido de claridade diz respeito, pois, à reputação que alguém possui perante os demais em razão das suas virtudes.³⁰⁷

O quarto e último sentido de *claritas* refere-se a um tipo de esplendor que não pode ser experimentado na vida terrestre. Em *In Symb. Apost.*, a.11, por exemplo, São Tomás trata da futura ressurreição dos mortos e afirma que “os bons receberão uma glória especial, porque os santos terão os seus corpos glorificados por quatro qualidades: a primeira, é a *claridade*; lê-se: ‘Os justos *resplandecerão como o sol* no reino de seu Pai’(Mt 13,43).”³⁰⁸

Tais são, resumidamente, os quatro diferentes sentidos atribuídos à *claritas*.

Ainda que haja, portanto, diferentes acepções para *claridade*, pelos textos supracitados é possível notar que todos possuem algo em comum: trata-se sempre de uma *manifestação do princípio de organização*, ou ainda, do esplendor da *forma*.³⁰⁹ Um ato de intemperança, por exemplo, seria feio porque nele não se manifestaria um *princípio racional que se serve de regra para a ação*. A beleza corporal, por sua vez, derivaria da alma, que é a forma substancial do homem, e fundamentar-se-ia, quanto à claridade, na *manifestação externa* de um equilíbrio interno. Algo análogo ocorre com relação aos bens espirituais. Em *S.theol.*, I, q.57, a.4 ad 1, por exemplo, escreve São Tomás: “a qualidade da mente quanto à quantidade da graça e da glória será *manifestada* pela claridade do corpo”.³¹⁰ E em III, q.45, a.2, ao tratar do corpo transfigurado de Cristo, diz São Tomás que “a claridade da alma *redunda* sobre

³⁰⁵ Ad secundum dicendum quod, sicut supra dictum est, gloria est effectus honoris, ex hoc enim quod aliquis honoratur vel laudatur, redditur clarus in oculis aliorum. Et ideo, sicut idem est honorificum et gloriosum, ita etiam idem est honestum et decorum.

³⁰⁶ Gloria claritatem quandam significat.

³⁰⁷ “Neste sentido, uma pessoa virtuosa é bela em parte por causa do seu manifesto esplendor na estimação dos outros”. (ECO, 1988, p.104, tradução nossa)

³⁰⁸ Circa tertium sciendum est, quod quantum ad bonos erit specialis gloria, quia sancti habebunt corpora glorificata in quibus erit quadruplex conditio. Prima est claritas: Matth. XIII, 43: *fulgebunt iusti sicut sol in regno patris eorum*.

³⁰⁹ Explica De Bruyne: “O valor metafísico da claridade identifica-se com uma certa transparência da forma nas cores do corpo ou no resplendor do espírito. A claridade, então, mais ainda que a proporção, é expressiva do princípio organizador que se chama a forma substancial. A noção de forma deve ser entendida aqui no sentido aristotélico e não no neoplatônico [...] Forma é o que faz que um ser seja *tal*; graças à forma se constitui o indivíduo em uma espécie determinada, mas também e sobretudo em seu ser particular.” (1959, p.322-323, tradução nossa)

³¹⁰ Et tamen qualitatem mentis, quantum ad quantitatem gratiae et gloriae, repraesentabit claritas corporis.

o corpo como uma qualidade permanente que o afeta”.³¹¹ É sempre a *forma* impondo a ordem sobre o corpo e manifestando-se exteriormente como princípio organizador.³¹² Esta conexão entre *claridade* e *forma* é bastante evidente particularmente nos comentários de São Tomás ao capítulo IV dos *Nomes Divinos* de Dionísio Areopagita.³¹³

Portanto, pode-se concluir que a *claridade* designa a *comunicabilidade fundamental da forma*, que se efetiva na relação com o olhar de alguém sobre o objeto.³¹⁴ Com efeito, como visto anteriormente, é próprio da noção de beleza a sua referência à inteligência, já que são ditas belas as coisas cuja apreensão agrada. Ora, sendo um objeto harmonioso e íntegro, ele está, em si mesmo, apto a ser julgado belo, mas para tanto é necessário que esta ordem que lhe é intrínseca seja claramente manifesta à inteligência do sujeito cognoscente. Daí a necessidade, para se dar a apreensão e o deleite estético, de uma adequação entre o sujeito cognoscente e o objeto, o que se dá fundamentalmente através da qualidade expressiva do objeto. Diz São Tomás, em *S.theol.*, II-II q.132, a.1: “O brilho [*claritas*] tem uma certa beleza que se *manifesta diante de todos*”.³¹⁵

A *claridade* designaria, em suma, a essência de algo enquanto claramente manifesta,³¹⁶ a manifestação do organismo dotado de proporção e integridade,³¹⁷ ou ainda, a propriedade das coisas pela qual a ordem e a

³¹¹ Nam ad corpus glorificatum redundat claritas ab anima sicut quaedam qualitas permanens corpus afficiens.

³¹² ECO, 1988, p.116-118.

³¹³ Dionísio explica que Deus é a causa da claridade porque Ele confere um certo esplendor, à semelhança da luz, a toda a Criação. No seu comentário (c.IV, l.5), conforme explica Eco, São Tomás indica que a “luz” de que Dionísio fala deve ser entendida como uma figura retórica que indica “participação” e seria justamente a *forma* a participação na luz divina. (ECO, 1988, p.115)

³¹⁴ Explica Eco: “Em nível ontológico, a *claritas* é a própria e verdadeira capacidade expressiva do organismo; é a radioatividade do elemento formal. Um organismo percebido e compreendido declara-se como tal e a inteligência o goza pela beleza de sua legalidade. Não se trata, pois, de uma expressividade ontológica subsistente *etiamsi a nullo cognoscatur*; é manifestatividade que se realiza diante de uma *visio* focalizante, de um olhar que fixa desinteressadamente a coisa *sub ratione causae formalis*. A coisa é ontologicamente disposta a ser considerada bela, mas para ser julgada como tal é necessário que o fruidor, realizando a proporção entre cognoscente e conhecido, e evidenciando todas as correspondências do organismo completo, goze plena e livremente o resplandecer, diante de seus olhos, de toda esta perfeição. A *claritas* é ontologicamente clareza em si e torna-se clareza para nós, clareza estética, quando uma visão se especifica, ao se lançar sobre ela.” (ECO, 2010, p.185)

³¹⁵ Claritas autem et decorem quendam habet, et manifestationem.

³¹⁶ Em síntese, a partir das noções de proporção e clareza, pode-se concluir que, em São Tomás, são condições para a beleza tanto “o aspecto das coisas quando correspondem à sua essência, como sua essência quando se revela em seu aspecto”. (TATARKIEWICZ, p.265, tradução nossa)

³¹⁷ ECO, 1988, p.120-121.

harmonia se manifestam com evidência e permitem à inteligência uma contemplação plena.³¹⁸

Para o caso específico da arte, pode-se inferir que a *claridade* indica a qualidade do objeto pela qual sua ordem interna é claramente manifesta à percepção sensível e à apreensão intelectual do homem. Neste sentido, para que uma obra seja bela, os seus elementos intrínsecos (variedade, unidade, proporção entre as partes etc.) devem ser claramente *cognoscíveis*.³¹⁹

3.6 Conclusão

Pelos textos analisados, evidencia-se que São Tomás define o *belo* como sendo aquilo cuja apreensão agrada. Neste sentido, o belo diz respeito tanto à potência apetitiva, já que causa *deleite*, como à potência cognoscitiva, já que causa deleite em sua *apreensão*. Por isso, o belo não é nem simplesmente o que deleita e nem simplesmente o que é conhecido, mas o que deleita pelo seu conhecimento. Contudo, não se pode supor que com tal concepção São Tomás procurasse apresentar uma definição analítica, explicitando a noção pelo seu gênero e pela diferença específica.³²⁰ Trata-se, com efeito, somente de uma definição descritiva pelo efeito, isto é, aponta simplesmente o efeito psicológico da beleza, não abordando exaustivamente a questão ontológica.³²¹ Por outro lado, São Tomás menciona também certas propriedades – proporção, integridade e clareza – que seriam próprias daquilo que é belo. Com isto, caracteriza-se uma definição descritiva intrínseca, mas não propriamente uma

³¹⁸ Assim M.Wulf define claritas: “On peut définir le resplendissement du beau: une propriété des choses, en vertu de laquelle les éléments objectifs de leur beauté, à savoir l'ordre, l'harmonie, la proportion se manifestent avec netteté et provoquent dans l'intelligence une contemplation facile et plénière.” (1895, p.346)

³¹⁹ Explica M.Wulf: “L'ordre artistique doit donc parler à l'âme, frapper les facultés perceptives; la multiplicité des éléments qui forment l'œuvre, leur variété, leur unité, doivent être visibles et connaissables.” (1914, p.280) A seguir, ele cita uma passagem do Tratado do Amor de Deus, de São Francisco de Sales: “Le beau étant appelé beau, parce que sa connaissance délecte, il faut que, outre l'union et la distinction, l'intégrité, l'ordre et la connivence de ses parties, il ait beaucoup de splendeur et d'éclat, afin qu'il soit connaissable et visible; les voix, pour être belles, doivent être claires et nettes, les discours intelligibles, les couleurs éclatantes et resplendissantes”. E.Gilson considera que a claritas designa, no ser sensível, “o fundamento objetivo de nossa percepção sensível da beleza”, é aquilo que, no objeto, “prende o olhar e o retém”. De modo geral, na ordem das coisas sensíveis, o brilho designaria as qualidades pelas quais o objeto tem a aptidão de captar e reter a atenção. (GILSON, 2010, p.40-41)

³²⁰ IVANOV, 2006, p.77.

³²¹ BANYERES, 2006, p.7-8.

definição essencial.³²² Pela proporção ou harmonia o ente é completo e uno; pela integridade ou perfeição, o ente possui tudo o que lhe é devido; e pela clareza ele manifesta esta ordem que lhe é própria.³²³

Uma possível definição *analítica* de beleza, elaborada a partir dos princípios expostos por São Tomás, deveria, pois, conter: a sua identidade com o *bem*, quanto ao sujeito, a sua particular ordenação à potência cognoscitiva e os elementos constitutivos intrínsecos. Tal definição para *beleza*, a partir das informações já consideradas, poderia ser a seguinte: *a perfeição do ente que resplandece pela ordem e deleita pela apreensão*³²⁴, ou ainda, mais sucintamente, como o esplendor da ordem.³²⁵

Sendo também uma noção analógica e co-extensiva com o “ser”, o *belo* aplicar-se-ia em diferentes níveis,³²⁶ entre os quais o da obra artística humana, na qual também se realiza segundo as propriedades gerais de proporção, integridade e clareza, e na sua ordenação às potências cognoscitiva e apetitiva do homem.

³²² IVANOV, 2006, p.77.

³²³ Explica M.Wulf em *History of Medieval Philosophy*, que na estética da Escolástica a noção de *beleza* refere-se a uma impressão (aspecto *subjetivo*) tendo sua causa em um objeto apto a produzi-la (aspecto *objetivo*). Tal impressão pode ser entendida como uma “contemplação desinteressada por parte da faculdade intelectual, acompanhada por um deleite próprio”. (tradução nossa) Os aspectos objetivos da beleza – a ordem completa e íntegra – estão conectados com a forma substancial do ente, ou seja, com o seu princípio de unidade. Além disso, a Escolástica apresenta a noção de *claritas*, que estabelece uma relação de causalidade e adaptação entre os elementos objetivos e subjetivos da *beleza*: “a *claritas pulchri* é aquela propriedade das coisas em virtude da qual os elementos objetivos da sua beleza (ordem, harmonia, proporção) são reveladas à mente com clareza, suscitando a plena e livre contemplação da inteligência.” (1909, p.343, tradução nossa)

³²⁴ BANYERES, 2006, p.18.

³²⁵ [...] “on peut définir le beau: l'harmonie des diverses parties d'un même tout manifestée vivement à notre intelligence ou, en deux mots, la splendeur de l'ordre.” (MERCIER, 1894, p.284)

³²⁶ Em *In Psalm.*, XLIV, n.2, há um claro exemplo desta concepção da *beleza* analogamente aplicável a diferentes âmbitos da realidade. Com efeito, menciona São Tomás *quatro* tipos de beleza em Cristo – (i) aquela decorrente da sua natureza divina; (ii) aquela própria da justiça e da verdade; (iii) aquela própria da conversação honesta e virtuosa; e, por fim, (iv) a beleza corpórea : “Et nota in Christo quadruplicem pulchritudinem. Unam secundum formam divinam. [...] Alia est pulchritudo justitiae et veritatis [...] Alia est pulchritudo conversationis honestae [...] Quarta est pulchritudo corporis [...]”.

4 MÚSICA E BELEZA

Após termos analisado, sucintamente, a questão da música em São Tomás de Aquino e também a sua teoria sobre o *belo*, no presente capítulo nos propomos a aproximar as duas exposições anteriores, procurando esclarecer o que constitui propriamente a beleza em música.

Dividimos este capítulo em duas seções. Primeiramente, procuramos expor como o próprio São Tomás de Aquino considera a possibilidade de uma beleza na arte, em particular. E, em segundo lugar, de que maneira os critérios de proporção (ou harmonia), integridade (ou perfeição) e clareza podem ser aplicados concretamente ao caso da música.

4.1 Arte e beleza

Em diversas passagens já abordadas no capítulo dedicado à beleza, podem ser encontrados textos que fazem referência ao belo na ordem artística. Consideramos oportuno, apontar novamente alguns. No *In De div. nom.*, c.IV, l.5, lê-se que um artista procura produzir algo justamente tendo como objetivo a beleza: “ninguém pretende imitar ou representar algo a não ser o belo.” Em *S.theol.*, II-II, q.96, a.2 ad 2, definindo o que seria a beleza das formas plásticas, faz uso São Tomás de elementos diretamente relacionados aos caracteres do *belo*, apontando que a obra artística apresenta-se sempre como *composição, organização e figura*: “As formas dos corpos artísticos procedem da concepção artística, e não são senão *composição, ordem e figura*”.³²⁷ (grifo nosso) Neste caso, tanto as figuras plásticas e visíveis como as melodias sonoras e audíveis estariam sempre dominadas pela harmonia das proporções. Novamente no *In De div. nom.*, é possível verificar esta referência à relação entre o conceito de proporção e a beleza artística: “para que a beleza se produza, é necessário que as partes de um todo estejam regidas pela *proporção que convém*: com efeito, nas

³²⁷ Sed corporum artificialium formae procedunt ex conceptione artificis, et cum nihil aliud sint quam compositio, ordo et figura.

Entendemos aqui *figura* como uma das espécies de qualidade, justamente aquela que se refere à quantidade concreta, dispondo, ordenando e limitando a quantidade, como, por exemplo, uma figura esférica. (GARDEIL, 1967, p.103-104)

melodias a harmonia resulta da adequada relação *entre os números*; e o mesmo ocorre em *toda harmonia*, qualquer que seja”.³²⁸

Ainda que São Tomás reconheça, portanto, a possibilidade de uma beleza artística, não há, em geral, para os autores medievais, e o mesmo valeria para São Tomás, uma identificação de *arte* e *belas-artes*. Na Idade Média, o conceito de *arte* identifica-se com o de *ofício* e, portanto, abrange desde a escultura e a pintura até um simples objeto de artesanato. A beleza, neste caso, não se restringe, portanto, a ser a finalidade de alguns ofícios, em detrimento de outros. Ao contrário, todas as artes e ofícios tenderiam à beleza, e, portanto, à sua própria perfeição, já que nada é mais desejável e amável que o *bem* e a *beleza*.³²⁹

Contudo, ainda que a beleza enquanto finalidade não se restrinja a alguns ofícios apenas, verifica-se, por outro lado, que São Tomás, ao referir-se à arte, elege exemplos referentes a artes como a arquitetura, a música e a pintura, que, modernamente, foram classificadas como *belas-artes*. Em *S. theol.*, II-II, q.141, a.4 ad3, por exemplo, referindo-se à possibilidade de um deleite estético desinteressado, São Tomás cita o caso da beleza musical: “são delectáveis por causa de sua harmonia, como quando o homem se deleita com um som harmonioso”.³³⁰ Em *In De caelo*, lib.1, l.6, n.9, São Tomás refere-se à beleza arquitetônica, apontando que, em um belo edifício, as dimensões de cada parte estão determinadas em função das medidas das outras partes e todas são

³²⁸ Ad pulchrum requiritur debita proportio in partibus [...]: harmonia enim causatur in sonis ex debita proportionem numerorum. Proportiones (quae) sunt convenientes secundum naturam et conditionem rerum [...] in sonis vocantur harmoniae et per quamdam similitudinem proportionem quarumcumque rerum harmonia dicuntur.

³²⁹ “Todas as artes tendem à beleza como tendem ao bem e, através da perfeição de sua finalidade particular, ao ideal divino”. (DE BRUYNE, 1959, p.353, tradução nossa) Diz, em outra passagem, De Bruyne: “Se todo *artista* ou *artesão* busca a beleza através de sua técnica, a regra é igualmente válida para o médico, o lavrador e o sapateiro e para o pintor e o escultor. O médico deseja uma bela cura, isto é, uma cura *bem proporcionada ao caso, deslumbrante, total*, se é que podemos resumir assim, com São Tomás, as características do belo. O objetivo da técnica agrícola é para o agricultor a produção de colheitas ‘*abundantes, brilhantes e proporcionadas ao esforço e à necessidade*’. E, *mutatis mutandis*, o mesmo sucede com todos os ofícios mecânicos”. (DE BRUYNE, 1994, p.226, tradução e grifo nosso) De Bruyne explica: “Tudo o que é ou que se faz deriva da beleza, reflete a beleza, existe e se faz em vista da beleza. Nada se faz senão sob o impulso de um desejo. Ora, nenhum desejo se inflama se não é por amor. E não há amor mais que do Bem e da Beleza [...] Nada é, pois amável ou desejável mais que o bem e a beleza. Trate-se da natureza inconsciente ou da arte reflexiva que a imita, toda atividade busca alcançar a Beleza seja no saber, seja no agir, seja no fazer. [...] Cada arte em sua ordem aspira, de si, e segundo a sua lei própria, a alcançar um resultado perfeito, esplendente e proporcionado. É, com efeito, característico da razão, produzir formas que possuem os caracteres da beleza e isto na ordem intelectual, moral e sensível.” (1959, p.353, tradução nossa)

³³⁰ sunt delectabilia propter sui convenientiam, sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato.

solidárias com a forma do conjunto.³³¹ (tradução nossa) Também em *Super Sent.*, lib.2, d.23, q.1, a.2 ad 1, diz que é próprio do arquiteto sábio considerar a parte do edifício em proporção com o todo.³³²

Pode-se dizer, portanto, que há, nos textos apresentados, uma aplicabilidade concreta da teoria geral de São Tomás sobre o *belo* ao caso concreto das obras artísticas. Com efeito, a definição tomista de *belo* resume-se em “aquilo cuja apreensão agrada”. Ora, São Tomás refere-se explicitamente ao deleite estético que uma melodia pode causar. Além disso, o *belo* agrada pela sua apreensão porque possui *proporção*, *integridade* e *clareza*. Ora, São Tomás também se refere explicitamente às medidas e às proporções que estruturam um objeto artístico. Logo, pode-se afirmar que há objetos artísticos que são *belos* porque apresentam os caracteres objetivos da beleza e, por isso mesmo, delectam ao serem apreendidos.

4.2 Proporção, integridade e claridade em Música

Como foi visto, para que algo seja *belo* é necessário que possua *harmonia* (ou devida proporção), que seja *íntegro* ou *perfeito* e que possua *claridade* (ou *esplendor*). É preciso ainda que seja apto a causar deleite pela sua apreensão em um sujeito cognoscente. É necessária, em suma, uma dupla ordem. A primeira é uma harmonia *em si mesmo* e a segunda é uma harmonia *entre ele e o sujeito que o percebe*, ou seja, uma ordem intrínseca que se manifesta claramente e que corresponde à capacidade perceptiva daquele que o contempla.³³³ A proporção e a integridade em um ente seriam, portanto, as

³³¹ [...] in domo artifex quantitatem alicuius partis domus accipit secundum proportionem ad aliam partem vel ad totam domum; sed quantitatem totius domus determinat secundum suum intellectum et voluntatem.

³³² [...] quod sapiens artifex non tantum considerat quid competat parti aedificii secundum se acceptae, sed etiam secundum proportionem ad totum aedificium.

No sermão *Germinet terra*, pars.2, pode-se encontrar uma breve menção à relação entre *ordem* e *deleite estético*. Diz Santo Tomás, com efeito, que a beleza da ordem é delectável, e cita, em seguida, Santo Agostinho, que afirma que janelas confusamente dispostas em um edifício não são agradáveis de se ver. Eis o original, em latim: “Proprie delectat ordo, sive pulchritudo ordinis. Dicit Augustinus: si quis videret fenestras confuse dispositas in domo, non delectaretur in illis.”

³³³ “Le beau suppose toujours, selon nous, une *double harmonie*, une harmonie dans l’objet lui-même, et une harmonie *entre l’objet perçu et le sujet* qui le perçoit. [...] L’harmonie considérée *objectivement*, c’est l’ordre ou la perfection; l’harmonie *entre l’objet et le sujet*, c’est la *correspondance* entre la manifestation de l’ordre ou de la perfection et la capacité naturelle du sujet qui doit l’apprécier.” (MERCIER, 1894, p.274, grifo nosso)

propriedades que dão fundamento à sua ordem intrínseca, enquanto que a clareza seria a aptidão que tal ente possui de manifestar esta ordem que lhe é própria.

Em primeiro lugar, analisemos de que maneira o conceito de *proporção* poderia ser aplicado à música.

4.2.1 *Proporção*

Como visto anteriormente, São Tomás de Aquino considera que a *proporção*, em sentido estrito, designa uma relação entre quantidades, tal como, por exemplo, a relação $\frac{1}{2}$ (ou duplo). Em um sentido mais amplo, por sua vez, *proporção* pode designar qualquer relação de concordância entre elementos diversos submetidos a um princípio em comum.

No caso específico da música, através dos textos analisados no primeiro capítulo, é possível constatar que determinados níveis de aplicação do conceito de *proporção* são apontadas pelo próprio São Tomás de Aquino. Outras possíveis aplicações, por via de analogia, também nos parecem plausíveis, tendo-se como ponto de partida os princípios gerais apontados por São Tomás, os quais procuramos expor no segundo capítulo.

Um primeiro tipo de aplicação da noção de *proporção* à música pode ser claramente encontrado em algumas passagens de São Tomás e é de um nível tão fundamental que possibilita a própria existência física da música. Trata-se da proporção numérica que rege as relações de *altura* entre os sons. Com efeito, como visto anteriormente, seria próprio da música a consideração das proporções numéricas – que, em si mesmas, são estudadas pela aritmética – aplicadas aos sons, e tal aplicação se dá, antes de tudo, em termos de *altura*. Em *In De caelo*, lib.2, l.14, n.3, por exemplo lê-se: “uma determinada *proporção* entre sons *agudos* e *graves* de acordo com certos números é a causa da harmonia nos sons”.

Esta preeminência do elemento *altura*, com relação aos sons, enquanto nível primordial de aplicação do conceito de proporção na música, explica-se facilmente pela constatação de que o som é um fenômeno físico mensurável, na medida em que um corpo que vibra produz, segundo o número de vibrações por

segundo, um som de uma determinada *altura*.³³⁴ Variando-se a frequência de vibrações de um som, causa-se um intervalo e, por conseguinte, um novo som. Este parâmetro de altura possibilita ao homem o claro discernimento dos sons e, conseqüentemente, a combinação dos mesmos.³³⁵

Um segundo nível de aplicação da proporção numérica na música diz respeito à ordenação de sons, uma vez distintos entre si segundo a altura, dentro de uma *escala*. Esta aplicação do conceito de proporção também nos parece ser facilmente constatada em São Tomás.

Para realizar esta ordenação sonora, a natureza mesma já impõe ao homem o limite da oitava, que consiste na relação entre um dado som com frequência regular e o som com o dobro (ou metade) da mesma frequência. De fato, entre estes dois sons, que limitam a oitava, as séries harmônicas por eles geradas são idênticas, de tal forma que se pode dizer que é o “mesmo som”, mas em alturas diferentes. O modo, contudo, como os sons compreendidos dentro da oitava podem ser ordenados pode variar e, com efeito, diferentes culturas, estilos e épocas produziram diferentes tipos de escala.³³⁶

³³⁴ FUBINI, 2008, p.27.

³³⁵ “O espaço permite o ordenado arranjo de elementos distintos por meio de sua fixação em uma relação ordenada de uns aos outros, ou, de forma mais simples, em relação ao mesmo centro de referência. A música também não é possível a não ser que haja elementos sonoros que sejam audíveis e arranjáveis por virtude de alguma lei. O princípio do discernimento de sons é o que é chamado de *percepção de altura*. A criança mostra do berço uma capacidade de produzir uma grande variedade de sons de diferentes alturas, ainda mais do que será capaz de produzir mais tarde. O *wabbling* da criança, como o de um pássaro, é caracterizado pelo fato de que não contém intervalos fixos e ficaríamos bem surpresos ao ouvir uma melodia regularmente estruturada sair de um bebê. Logo, para o canto ser possível foi primeiramente necessário criar sons musicais distintos pelos intervalos que os separam, através de simples definição. [...] A frequência de uma onda sonora determina a altura de um som que ela produz; por isso, qualquer variação na frequência das vibrações causa uma diferença na altura do som, e é chamado um intervalo. Um som permanece o mesmo enquanto não for distinguível dele mesmo; a percepção de um intervalo, não importa quão curto seja, produz *outro* som. Portanto, os elementos reunidos pelas formas sonoras são estas unidades que, acima de tudo, são distintas por suas diferentes alturas.” (GILSON, 2001, p.158-159, tradução nossa)

³³⁶ Sloboda mostra que na maioria dos povos é possível verificar a noção de escala, a presença dos intervalos de quinta e quarta justa e, particularmente, o intervalo de oitava justa como sendo algo de especial importância: “A disposição das alturas é repetida a cada oitava, e a oitava aparece freqüentemente como um intervalo na música polifônica. É particularmente comum encontrarmos a principal altura de referência sendo reforçada pela voz ou por instrumentos em diversas oitavas diferentes. Além disso, os intervalos próximos aos nossos intervalos de quinta justa e quarta justa aparecem na polifonia da maioria das culturas”. (SLOBODA, 2008, p.335) O número de membros da escala também segue os mesmos princípios em povos diversos. Segundo Sloboda o número é sempre moderadamente pequeno. (p.336) Mesmo entre os povos em que a oitava é teoricamente dividida em mais membros, a prática é divergente e aponta sempre para a divisão em doze partes, isto é, em doze semitons, que seria psicologicamente ótima, segundo o mesmo autor (p.339). No processo de apreciação musical, com efeito, a escala possui um papel fundamental ao conferir a estrutura básica que permite ao ouvinte compreender as relações sonoras subjacentes a uma determinada peça. Ao comentar sobre isto, Sloboda faz uma citação

A partir dos textos vistos no primeiro capítulo, entendemos que é possível constatar que para uma conveniente divisão da oitava, dois elementos devem ser levados em conta: (i) as relações numéricas que regem os intervalos musicais entre si; e (ii) a capacidade de apreensão do ouvido humano. De fato, lê-se em São Tomás que é necessário uma unidade básica na melodia musical: um intervalo musical causado por uma determinada proporção numérica e, ao mesmo tempo, uma unidade claramente perceptível pela audição humana. Em *In De sensu*, tract.1, l.15, n.11, por exemplo, lê-se que um intervalo muito pequeno, tal como uma *diesis*, que parece ser o menor semitom que resulta da divisão de um tom, escapa à percepção da audição.

Supondo, pois, como unidades fundamentais os intervalos de tom e semitom, tal como se depreende da consideração da *diesis* como unidade básica, resta ainda dispor tais unidades entre os limites da oitava, já que há diferentes meios de dividi-la. Em São Tomás encontramos referências diretas a um destes meios, a saber, o que resulta nos *modos eclesiásticos*, que são diferentes modos de ser de uma escala, de acordo com o lugar que nela ocupam os tons e os semitons. Reduzem-se basicamente a quatro estes modos e a dois os meios de serem utilizados. Daí os quatro modos autênticos (dórico, frígio, lídio e mixolídio) e os quatro modos ditos plagais (hipodórico, hipofrígio etc.). (ver figura 9) No comentário ao versículo 2 do Salmo XXXII, citado no primeiro capítulo, há referências diretas de São Tomás aos modos dórico, frígio e lídio.

de Shepard, segundo o qual, a propriedade do espaçamento desigual dos sons da escala “permite ao ouvinte ter, a todo momento, uma sensação clara de onde a música está em relação a uma estrutura”. (*apud* SLOBODA, 2008, p.337) As próprias relações de movimento, repouso, tensão e resolução na música só seriam possíveis em relação a uma estrutura como esta.

	<div style="text-align: center;"> <p>Final Quinta</p> <p>pentacorde tetracorde</p> </div>		
1. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> RE MI FA SOL LA SI DO RE D </div>	Autêntico	Protus
2. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> LA SI DO RE MI FA SOL LA D </div> <div style="text-align: center;"> tetracorde pentacorde </div>	Plagal	
3. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> MI FA SOL LA SI DO RE MI D </div>	Autêntico	Deuterus
4. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> SI DO RE MI FA SOL LA SI D </div> <div style="text-align: center;"> tetracorde pentacorde </div>	Plagal	
5. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> FA SOL LA SI DO RE MI FA D </div>	Autêntico	Tritus
6. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> DO RE MI FA SOL LA SI DO D </div> <div style="text-align: center;"> tetracorde pentacorde </div>	Plagal	
7. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> SOL LA SI DO RE MI FA SOL D </div>	Autêntico	Tetrardus
8. ^o Modo	<div style="text-align: center;"> RE MI FA SOL LA SI DO RE D </div> <div style="text-align: center;"> tetracorde pentacorde </div>	Plagal	

FIGURA 9 – MODOS ECLESIAÍSTICOS

(Fonte: ROSE, 1963, p.174)

Ainda com referência às relações de altura entre os sons dentro dos limites da oitava, também podemos destacar a familiaridade de São Tomás com a teoria das *consonâncias* de Boécio. Em resumo, tal teoria indica que entre as diversas proporções numéricas possíveis de serem aplicadas aos sons, algumas são mais simples e, portanto, seriam mais facilmente apreendidas pela audição humana, mais facilmente identificáveis e medidas pela inteligência, sendo, assim, também as mais agradáveis de se ouvir. Tais proporções seriam a de 1:2 (8^a justa), a de 3:2 (5^a justa) e a de 4:3 (4^a justa). Referências a esta teoria são encontradas, por exemplo, em *In De an.*, lib.1, l.7, n.9: “Devemos notar que nos números há diferentes e infinitas proporções, das quais algumas são harmônicas, isto é, causas de consonância”; e em *In De sensu*, tract.1, l.7, n.7:

“nas consonâncias, as mais bem proporcionadas e agradáveis são aquelas que consistem em números, como a *diapason* [oitava] na proporção de dois para um e a *diapente* [quinta] na proporção três para dois”.

Pode-se concluir, portanto, que, em um primeiro nível, referente basicamente ao parâmetro *altura sonora*, as proporções numéricas aplicadas aos sons determinam a *matéria* de uma composição musical, ou seja, o substrato utilizado pelo compositor para elaborar, de fato, uma obra musical. Com efeito, as proporções numéricas possibilitam: (i) a diferenciação dos sons em termos de altura, (ii) a organização destes sons dentro dos limites da oitava e (iii) a realização das consonâncias, que seriam aqueles intervalos baseados nas relações numéricas mais simples e as mais agradáveis de se apreender. Dada esta organização inicial, torna-se possível a elaboração de uma unidade sonora maior – a melodia – formada pela sucessão dos sons escolhidos dentro da escala,³³⁷ os quais passam, assim, a ser claramente identificáveis e a terem uma relação precisa entre si.³³⁸ Além disso, entendemos que noções elementares da composição musical, intrinsecamente relacionadas à *melodia*, tais como início, fim, tensão, repouso etc. parecem ser praticáveis somente a partir desta ordenação básica dos sons dentro de uma escala claramente definida.³³⁹ A escala utilizada, neste sentido, torna-se um fator de unidade a qualquer obra musical.

Ainda que tenhamos mencionado, contudo, que há diferentes modos de se organizar os sons dentro de uma escala, através da escolha de diferentes relações numéricas entre os sons, consideramos que esta escolha já determina,

³³⁷ “Supondo uma escala de sons cujos intervalos são definidos, isto é, incluídos dentro de uma escala musical, de algum tipo e dispostos de acordo com algum tom, modo ou série, a sucessão de sons deve ainda formar unidades discerníveis compostas de intervalos que o ouvido aprova e, inclusive, deseja ouvir novamente. Tal sequência de diferentes sons, percebíveis como um todo sonoro apreendido, é uma melodia. Nenhuma música é possível sem melodia, exceto o ritmo puro, o qual, irresistivelmente, clama por melodia [...]”. (GILSON, 2001, p.163-164, tradução nossa)

³³⁸ “Qualquer ordem sonora pressupõe que a escolha tenha sido feita entre um certo número de sons distintamente identificáveis, e que os sons assim escolhidos possam ser situados em uma relação ordenada uns com os outros em uma escala comum, constituída por um conjunto desses sons na qual a eles possa, então, ser atribuído um intervalo definido ou, como é dito, uma *lugar*. Uma escala de tons é necessária.” (GILSON, 2001, p.159-160, tradução nossa)

³³⁹ Leonard Meyer, em sua obra *Emotion and Meaning in Music*, aborda a questão da escala como fundamento das relações sonoras intrínsecas à obra musical. Seria a partir das relações definidas na escala que se tornam compreensíveis os padrões de continuidade e, especialmente, de conclusão melódica, rítmica e harmônica dentro de uma peça: “Uma das mais poderosas e persuasivas forças condicionando e controlando o senso de conclusão que um padrão melódico concede é a organização das notas ou a escala da cultura.” (MEYER, 1956, p.138, tradução nossa)

ao menos parcialmente, um determinado grau de beleza para a obra musical. Com efeito, sendo o belo aquilo *cujas apreensão agrada*, como já visto, é claro que nem todas as opções possíveis de organização de uma escala serão igualmente apreensíveis ou deleitáveis de se ouvir. Uma *ordem*, por exemplo, segundo a qual existam tantos sons dentro da oitava que a distinção entre eles não é clara, entendemos que se apresenta menos apta a servir de fundamento para uma composição musical que tem por fim a beleza.

Além do parâmetro *altura*, ao qual se refere diretamente o conceito de *melodia*, o material sonoro que se apresenta ao compositor também possui outras propriedades, às quais também é possível aplicar o conceito de *proporção*, particularmente considerado em seu sentido estrito, isto é, enquanto relação de ordem numérica. De fato, sucedendo-se no tempo, os sons musicais apresentam propriedades como *velocidade e duração*.³⁴⁰

No caso específico do *ritmo*, por exemplo, as proporções numéricas estabelecem relações precisas entre a *duração* dos sons,³⁴¹ constituindo-o, assim, em mais um fator de unidade para uma obra musical, semelhantemente ao que se dá com a escala, em relação à melodia.³⁴² Embora não encontremos, nos textos que analisamos no primeiro capítulo, uma clara menção de São Tomás a este aspecto *rítmico* da música, podemos, a título de exemplo, mencionar alguns princípios inerentes às suas composições artísticas. Nos seus hinos litúrgicos, por exemplo, aos quais já nos referimos no primeiro capítulo, pode-se perceber uma regra para a ordenação da *duração* dos sons através da

³⁴⁰ “Na medida em que os sons sucedem um ao outro no tempo, eles compartilham as propriedades do movimento, nomeadamente: velocidade, medida e ritmo. Todas as três propriedades contribuem para a determinação formal do som musical. [...] Uma frase musical é a forma, um composto de sons que sucedem um ao outro em uma velocidade determinada, de acordo com uma medida definida e cuja característica rítmica é atribuível à sucessão de durações longas ou curtas, assim como às suas acentuações variáveis, em batidas fortes ou fracas”. (GILSON, 2001, p.164-165, tradução nossa)

³⁴¹ Entende-se facilmente isto ao se considerar, por exemplo, que um dado som *dura* o dobro do tempo de um outro som. Em três elementos distintos da música sonora são encontradas intrinsecamente as proporções numéricas: (i) na melodia, o número é o princípio determinante dos intervalos entre sons sucessivos de alturas diferentes; (ii) no ritmo, o número é o princípio do retorno regular na sucessão dos sons e das pausas, dos sons agudos e graves, das notas longas e breves em uma frase musical; e (iii) na métrica, o número é o princípio que mede a duração das longas e breves associadas às palavras. (DE BRUYNE, 1958, p.339)

³⁴² M.Wulf, apontando que o princípio de unidade de uma obra de arte é de ordem dinâmica ou estática, ao tratar da música refere-se à tonalidade e ao ritmo como importantes fatores de unidade: “[...] l’ordre de coordination régit les productions de la musique classique, et unit dans un étroit équilibre les éléments fondamentaux de l’art musical: mélodie, harmonie, tonalité, rythme, timbre. La tonalité est comme le canevas sur lequel la mélodie se brode; elle commande tout un système d’accords; elle constitue, avec le rythme, le principal facteur d’unité.” (DE WULF, 1914, p.270)

regularidade no número de sílabas das palavras nas estrofes, e também da frequência com que determinado fonema aparece (as rimas). (ver figura 10) Ainda que se trate, neste caso, de uma aplicação no âmbito da *poesia*, pois se trata de um texto e não de uma melodia, entendemos que no âmbito estritamente musical ocorre algo análogo, através do estabelecimento de uma regra pela qual há a repetição de elementos ou ainda uma clara relação na duração dos sons entre si.³⁴³

³⁴³ Segundo De Bruyne (1963, p.622) a história da música medieval é dividida em duas grandes épocas: (i) a do *cantus planus*, caracterizada pela monodia e dominada pelas idéias de Boécio, pelos tons de São Gregório Magno e pela notação de Guido d'Arezzo; e (ii) a do *cantus mensurabilis*, caracterizada pelo órgão e pela polifonia, o que exigia uma determinação exata dos compassos. Desta nova exigência, referente à duração dos sons, resulta uma maior precisão na escrita musical, para que, assim, seja possível o acorde simultâneo de várias vozes. No caso desta música *medida*, a unidade considerada é o som sonoro e perfeito: “A característica da perfeição, que desempenhará um importante papel na estética musical do século XIV, está relacionada com a Santíssima Trindade: uma natureza em três pessoas. O som perfeito ou longo consta de três tempos, considerando o *tempus* como o mínimo de som audível produzido pela voz plena. O som longo pode dobrar-se em seis tempos, como *duplex longa*, e diminuir-se a dois, como *imperfecte longa*. O som que consta de dois tempos é mais breve que o perfeitamente longo e mais longo que o propriamente curto; por isso pode chamar-se *imperfecte longa* ou *improprie brevis* [...] O som autenticamente curto, a terceira parte do longo, que consta de um tempo, normalmente se compõe de três semibreves [...]” (tradução nossa) A organização, por sua vez, das diferentes relações entre sons longos e curtos realiza-se através dos diferentes *modos*: “Os sons encontram-se na base dos *modi*. [...] Os *modi* são determinados pela variação e pela ordem de sucessão de sons longos e curtos. Assim, o primeiro *modus* não consiste senão em sons longos; o segundo, em curtos e longos; o terceiro, em um longo e dois curtos etc. Desta maneira, os *modi* dominam a estrutura do *discantus*.” (tradução nossa)

5. **A** D-óro te devó-te, látens Dé-i-tas, Quae sub his
 figú-ris vere lá-ti-tas : Tí-bi se cor mé-um tótum súbji-
 cit, Qui-a te contémp-lans tótum dé-fi-cit. 2. VÍ-sus, táctus,
 gústus in te fálli-tur, Sed audí-tu só-lo túto crédi-tur :
 Crédo quídquid dí-xit Dé-i Fí-li-us : Nil hoc vérbo Ve-
 ri-tá-tis vé-ri-us.

3. In Crúce latébat sóla Déitas,
 At hic látet simul et humánitas :
 Ambo tamen crédens atque cónfitens,
 Péto quod petívit látro poénitens.

4. Plágas, sicut Thómas, non intúeor :
 Déum tamen méum te confíteor :
 Fac me tíbi semper mágis crédere,
 In te spem habére, te dilígere.

6. Pí-e pellicáne, Jé-su Dómine! Mé immúndum mún-
 da tú-o Sanguine : Cú-jus úna stíl-la sálvum fácere
 Tó-tum múndum quit ab ómni scé-le-re.

7. Jé-su, quem velátum nunc aspício,
 Oro fiat illud quod tam sítio :
 Ut te reveláta cernens fácie,
 Visu sim beátus túae glóriæ. Amen.

FIGURA 10 – Hino *Adoro Te*, de São Tomás de Aquino: pode-se notar a regularidade no número de sílabas e as rimas a cada duas estrofes (p.ex.: *Déitas-látitas; súbjicit/déficit; fálitur/créditur* etc), estabelecendo, assim, uma padrão que unifica os diferentes elementos.

Além destes dois aspectos, *melódico* e *rítmico*, entendemos que também em outros caracteres do som, tais como intensidade e velocidade, a noção de *proporção* facilmente se aplica, já que são coisas igualmente mensuráveis, isto é, passíveis de medida quantitativa. Também no âmbito *estrutural* das peças musicais, parece-nos que o conceito de relação numérica presidindo a disposição sonora é igualmente aplicável, tal como ocorre, por exemplo, quando um determinado tema musical é organizado de uma forma simétrica³⁴⁴ ou ainda quando grandes seções de uma peça referem-se entre si segundo uma relação numérica bastante simples.³⁴⁵

Em suma, podemos dizer que nos diferentes âmbitos musicais em que se aplica algum tipo de proporção numérica, desde o parâmetro *altura* até a *estrutura* geral da obra, os números servem sempre como um elemento organizador, tornando mais facilmente inteligíveis as diversas relações compreendidas dentro de uma obra musical. Assim, por exemplo, quando entre as inúmeras relações de altura entre dois sons escolhe-se aquela segundo a qual um possui o dobro de frequência do outro, está se organizando esta relação de maneira bastante simples e compreensível: altura do som A / altura do som B = 1 / 2. De modo semelhante, a estrutura de uma grande obra pode ser de tal forma que facilmente se apreende, por exemplo, que uma dada seção *dura* o dobro da outra. O mesmo se diga acerca dos elementos rítmicos, harmônicos e intensivos. Em todos estes casos, os números reduzem elementos diversos a uma *unidade* inteligível.

Além do sentido estrito de *proporção*, referente diretamente às relações numéricas, foi visto que São Tomás menciona um sentido mais amplo do mesmo conceito, abrangendo qualquer relação de conveniência entre entes diversos. Trata-se, neste caso, de uma proporção *qualitativa*.

Contudo, se para a aplicação da noção de proporção *quantitativa* à música foi possível encontrar algumas referências nos próprios textos de São Tomás, entendemos que o mesmo não se dá tão facilmente quanto à proporção *qualitativa*. Propomos, portanto, uma possível aplicação à música por via de

³⁴⁴ Isto pode ocorrer, por exemplo, quando um dado tema é formado por duas frases musicais compostas por quatro compassos cada uma.

³⁴⁵ Na Sonata KV 279, nº1, de Mozart, por exemplo, o primeiro movimento apresenta 100 compassos. A primeira seção, chamada tradicionalmente *exposição*, apresenta 38 compassos, restando, portanto, 62 compassos para o *desenvolvimento-recapitulação*. Ora, esta relação 38/100 é, praticamente, a chamada proporção *áurea*: $a/b = a+b/a$.

analogia, valendo-nos, em particular, das idéias expostas por São Tomás acerca do conceito de *ordem* entre *elementos diversos que compõem um todo*.

Acerca da noção de *ordem* em algo que é *composto de vários elementos*, destacamos dois textos de São Tomás. No primeiro deles, em *S. theol.*, III, q.2, a.1, explica que um dos modos de algo ser *uno*, isto é, de ter unidade, é quando há *ordem* entre os seus constituintes, os quais, tomados em si mesmos, já são perfeitos e inteiros. Um caso concreto disto são os objetos artísticos, cuja característica fundamental é, justamente, serem uma *composição* cujo substrato já é algo substancialmente completo, como se dá, por exemplo, com o construtor que se vale de materiais já existentes para realizar a sua obra:

[Uma das maneiras de algo ser uno sendo constituído por duas ou mais realidades é] Quando é constituído por duas realidades que permanecem perfeitas e inteiras. O que não acontece senão nos seres cuja forma é a *composição, a ordem ou a figura*: assim como de muitas pedras ajuntadas sem qualquer ordem, por simples composição, se faz um acervo; de pedras e madeiras dispostas segundo certa ordem e também formando uma certa figura faz-se uma casa. Desta sorte, alguns admitiram a união a modo de confusão, ou seja, sem ordem; ou a modo de proporção, ou seja, com ordem.³⁴⁶

No segundo texto, em *In De div. Nom.*, c.IV, l.6, já citado no segundo capítulo, pode-se encontrar quais seriam as condições necessárias para que, de fato, exista *ordem* na constituição interna de algo composto. É necessário que suas partes (i) concordem entre si; (ii) liguem-se umas às outras; (iii) ajudem-se mutuamente, sem prejuízo à distinção entre elas; e (iv) que, por fim, exista uma devida proporção como fundamento que faz concordar as diferentes partes. O próprio São Tomás apresenta um exemplo concreto e bastante simples de aplicação desta concepção: uma casa é constituída (i) de muitos blocos que concordam entre si; (ii) de argamassa e blocos ligados entre si; (iii) de alicerce, que sustenta as paredes e a cobertura, enquanto, por sua vez, a cobertura coopera com a parede e o alicerce.³⁴⁷

Destes dois textos depreendem-se alguns princípios gerais: (i) a ordem opõe-se à *confusão*; (ii) para haver ordem em uma *composição* é necessário:

³⁴⁶ Uno modo, ex duobus perfectis integris remanentibus. Quod quidem fieri non potest nisi in his quorum forma est compositio, vel ordo, vel figura, sicut ex multis lapidibus absque aliquo ordine adunatis per solam compositionem fit acervus; ex lapidibus autem et lignis secundum aliquem ordinem dispositis, et etiam ad aliquam figuram redactis, fit domus. Et secundum hoc, posuerunt aliqui unionem esse per modum confusionis, quae scilicet est sine ordine; vel commensurationis, quae est cum ordine.

³⁴⁷ IVANOV, 2006, p.101.

concordância, união e mútua referência entre as partes, sem prejuízo da distinção das mesmas; e (iii) uma regra ou fundamento para a concordância entre as partes.

Aplicando-se, por analogia, tais princípios ao caso particular de uma obra musical, pode-se dizer que há um coeficiente de beleza diretamente determinado pela *ordem* que preside a sua organização *estrutural*, ou seja, a sua disposição enquanto *todo composto de partes diversas*. De fato, da condição essencialmente mutável da música, já que se trata de uma arte do movimento, resulta que a consistência e a unidade geral de uma obra musical só existem quando um princípio regulador organiza satisfatoriamente as unidades básicas, que podem ser chamadas de *frases musicais*, formando um todo único apto a ser apreendido como tal.³⁴⁸ Há, assim, a necessidade de uma ordem tal que estabeleça no interior de uma composição musical relações análogas às que o homem encontra na ordem universal³⁴⁹: variedade de entes, semelhanças, discordâncias, hierarquias etc.³⁵⁰

Como foi visto, portanto, é necessária para haver *ordem*, em primeiro lugar, a *distinção* entre as partes. Na música, a partir da escolha de sons devidamente organizados entre si, é possível a elaboração de agrupamentos sonoros mais ou menos amplos, isto é, de verdadeiras *unidades* musicais (uma frase, um tema, uma sentença, etc.), plenamente identificáveis e distintas entre

³⁴⁸ “A fluidez essencial da substância musical explica a invenção contínua de procedimentos de todos os tipos acumulados pelos músicos para conceder à música ao menos uma relativa consistência, solidez e estabilidade sem o que ela não teria forma, mas os quais, no entanto, sua natureza parece recusar. Toda a história da música pode ser invocada para testemunhar nesse ponto; a repetição do motivo, da passagem, imitação, o cânon, a variação maior e menor, o uso do tema musical até a invenção da forma cíclica assim como a criação dos gêneros maiores da composição musical. [...] Esta tentativa de conferir a máxima coerência formal compatível com a máxima variedade e liberdade é verdadeiramente a própria arte musical, tomada na totalidade de sua história [...]” (GILSON, 2001, 166-167, tradução nossa)

³⁴⁹ “Em todo o conjunto do mundo, nós descobrimos uma ordem universal que canta, como os céus, a glória divina: a ordem *dinâmica*, ou causalidade, segundo a qual os corpos agem uns sobre os outros segundo sua massa ou sua distância, como na atração universal; a ordem *teleológica*, ou de finalidade, segundo a qual os minerais servem aos vegetais, os vegetais aos animais, os animais ao homem. A harmonia dos infinitamente grandes e dos infinitamente pequenos estende-se por todos”. (HUGON, 1998, p.208)

³⁵⁰ Diz De Bruyne acerca da *musica mensurata* medieval: “Ao mesmo tempo em que se desenvolve a polifonia, deixa-se sentir um maior anseio de unidade. Nas diversas vozes aparece a mesma melodia breve, livremente variada na ‘imitação’ e severamente repetida no *kanon*. Mas ainda naquela ‘repetição’ e nesta ‘igualdade’ (*aequalitas numerosa*) manifesta-se a variedade. A voz imitadora repete o *cantus firmus* ampliando-o (*per augmentationem*), ou acelerando-o (*per diminutionem*), ou invertendo-o (*per canonem contricantem*) quando o tema se repete desde o princípio ao fim.” (1963, p.722, tradução nossa)

si.³⁵¹ Trata-se, neste caso, de uma analogia ao que ocorre no universo, que é formado de diferentes coisas, sendo cada uma delas *una* em si mesma e *distinta* das demais.

Mas para que haja *ordem*, as partes não devem ser simplesmente distintas entre si. Deve haver concordância, união e mútua referência entre elas. Ora, na música, as unidades devidamente constituídas apresentam concordância entre si na medida em que se reduzem a uma unidade de *semelhança*, de modo análogo ao que ocorre no universo, em que há, por exemplo, concordância e semelhança entre indivíduos de uma mesma espécie, ainda que distintos.

Além da *distinção* e da unidade de *semelhança*, é necessário ainda a *hierarquia*, segundo a qual elementos diversos cumprem funções diversas e apresentam distintas qualidades entre si. Com efeito, uma é a função do alicerce e outra a do telhado, tal como é lido no exemplo de São Tomás, e o próprio universo dá o exemplo de hierarquia entre os seres: as coisas superiores estão nas inferiores por participação, e as coisas inferiores estão nas superiores por eminência.³⁵² No caso específico da música, o princípio de *hierarquia* pode referir-se, por exemplo, à preeminência de um dado agrupamento sonoro dentro da obra, ou ainda às diferentes funções musicais exercidas por eles.

Finalmente, é necessário que as unidades musicais *unas* em si mesmas, *distintas* entre si, *concordantes* e devidamente *hierarquizadas*, liguem-se de tal modo umas às outras que se dirijam a um mesmo fim, sustentando-se mutuamente. Mas para que exista ordem ao fim é necessária uma inteligência que ordene os elementos³⁵³ e daí a necessidade de uma *concepção artística*,

³⁵¹ M.Wulf, apresentando alguns princípios referentes à unidade de uma obra artística, aponta: “Quand l’ouvre d’art est complexe, l’unité du tout peut se décomposer en unités secondaires; mais celles-ci sont reliées de façon à réaliser l’unité totale”. Em seguida, dá um exemplo de como isto se dá na arquitetura. Em uma catedral, por exemplo, há composição de diversas unidades secundárias: “De même encore la cathédrale, qui met en oeuvre des matériaux considérables, se décompose en unités secondaires (p.ex., un portail, un chœur, une voute), mais celles-ci sont hiérarchisées entre elles, d’une part par leur subordination fonctionnelle, d’autre part par toute une série de formes architecturales et plastiques, qui sont apparentées, se complètent ou dérivent l’une de l’autre.” (1914, p.270)

³⁵² IVANOV, 2006, p.86.

³⁵³ Ao expor as cinco vias que provam a existência de Deus, em *S. theol.*, I, q.2, a.3, São Tomás expõe, na quinta via, a necessidade de uma inteligência para *ordenar*: “Vemos que algumas coisas que carecem de conhecimento, como os corpos físicos, agem em vista de um fim, o que se manifesta pelo fato de que, sempre ou na maioria das vezes, agem da mesma maneira, a fim de alcançarem o que é ótimo. Fica claro que não é por acaso, mas em virtude de uma intenção, que alcançam o fim. Ora, aquilo que não tem conhecimento não tende a um fim, a não ser dirigido por algo que conhece e que é inteligente, como a flecha pelo arqueiro. Logo, existe algo

segundo a qual as partes de fato são organizadas e resultam em um todo ordenado. Os modos, entretanto, de se realizar este tipo de ordem estrutural em uma obra musical são diversos.³⁵⁴

A ordem interna de uma obra musical deveria refletir, portanto, ao menos sob certo aspecto, a ordem universal que o homem apreende.³⁵⁵ Tal concepção parece-nos próxima da teoria de Boécio acerca dos diferentes tipos de música,³⁵⁶ cuja influência durante os séculos posteriores é notória. Com efeito, para os medievais, de modo geral, era bastante claro que no mundo tudo é *belo* porque tudo é harmonioso e regido por proporções fundamentais, ou seja, o mundo é *musicalmente* belo. A música enquanto arte sonora seria simplesmente uma das múltiplas expressões da beleza das proporções. Em São Tomás de Aquino a constante aproximação entre ordem (entre diversos elementos) e beleza parece-nos bastante próxima a tal concepção do universo como ordem e da produção artística como um reflexo desta ordem.

inteligente pelo qual todas as coisas naturais são ordenadas ao fim, e a isso nós chamamos Deus.” Em outro trecho, tratando das formas exemplares das coisas, em *S. theol.*, I, q.44, a.3, diz São Tomás: “Essa determinação das formas deve ser atribuída, como a seu primeiro princípio, à *sabedoria divina*, que pensou a *ordem do universo* consistente na disposição diferenciada das coisas.” (grifo nosso)

³⁵⁴ Diz M.Wulf acerca dos modos de se realizar *ordem* nas artes: “Pour réaliser l’unité de l’oeuvre, chaque art dispose non pas d’un, mais de multiples procédés. [...] Les sculpteurs qui ont composé les frises des temples grecs étaient épris de la disposition symétrique des figures aux deux côtés d’un personnage central, et c’est là assurément un moyen très expressif d’unité; les classiques du XVII^e siècle obéissaient au même souci en imposant la loi des trois unités; les musiciens allemands du XVIII^e siècle astreignaient la sonate, la fugue à une structure interne très déterminée.” (DE WULF, 1914, p.271)

³⁵⁵ “Quem indaga a natureza matemática da música terá, sem dúvida, tendência a sublinhar os valores intelectuais e metafísicos associados à arte dos sons em vez dos valores emocionais. Obviamente, quem considera que a música se funda numa complexa e rígida ordem matemática que o músico descobre, evidencia e reproduz nas suas composições e que a sua estrutura, essencialmente racional, corresponde a uma *estrutura igualmente racional de todo o universo*, reivindica a independência da música em relação à poesia e a qualquer outra linguagem artística.” (FUBINI, 2008, p.27, grifo nosso).

³⁵⁶ Trata-se da tradicional classificação da música em três categorias fundamentais: *mundana*, *humana* e *instrumental*. A música *mundana* é, sobretudo, segundo De Bruyne (1994, p.73), a ordem admirável que a razão descobre seja na “origem de toda forma e de toda vida”, seja na mistura dos diversos elementos. É também “o esplendor das estrelas e dos planetas” e manifesta-se ainda “no ritmo das estações e na sucessão dos períodos”. Lê-se, por exemplo, no tratado de Música de Boécio: “Em primeiro lugar, a [música] cósmica é perceptível, sobretudo, nos fenômenos que se vêem no próprio céu, na combinação dos elementos e na sucessão das estações [...]”. (BOÉCIO, 2005, p.30) A música *humana* diz respeito ao homem considerado como um microcosmo, isto é, enquanto reflete em si as harmonias do universo. Tal *música* manifesta-se em uma tripla harmonia: entre os elementos que compõem o corpo humano; entre as potências da alma humana; e na relação da alma com o corpo. (DE BRUYNE, 1994, p.74) A música *instrumental*, por outro lado, diz respeito aos distintos sons, produzidos pela voz humana ou pelos instrumentos musicais, e é um prolongamento das qualidades dos outros tipos de música, isto é, estabelece entre os sons audíveis uma ordem e uma harmonia análogas àquelas que o homem apreende no mundo exterior e em si mesmo.

4.2.2 *Integridade*

Como visto anteriormente, a *integridade* ou *perfeição* designa a presença, em um determinado ente, de tudo aquilo que concorre para defini-lo como tal e também a plena realização das potencialidades deste ente.

No caso dos seres naturais a *integridade* é de certa forma medida pela correspondência do ente particular com as exigências de sua natureza. No caso, porém, das obras artísticas, produzidas pelo homem, a forma da obra é puramente *artificial*. Diz São Tomás, em *S. theol.*, I, q.44, a.3:

De fato, o artífice produz determinada forma na matéria por causa do exemplar que tem diante de si, seja ele um exemplar que se vê exteriormente, seja ele um exemplar concebido interiormente pela mente.³⁵⁷

Para o caso específico de uma obra musical, entendemos que é possível propor um tríplice sentido para a *integridade* ou *perfeição*:

a) Em um primeiro sentido, na medida em que a estrutura sonora manifesta claramente a sua adequação à idéia concebida pelo seu artífice.

b) Em segundo lugar, na medida em que a obra manifesta-se como um todo inteiro, isto é, na medida em que, analogamente ao que ocorre em um corpo orgânico perfeito, também se mostra como um todo completo, coerente e ordenado.³⁵⁸

c) Em terceiro lugar, na medida em que a obra musical ordena-se adequadamente à sua finalidade.³⁵⁹

³⁵⁷ Artifex enim producit determinatam formam in materia, propter exemplar ad quod inspicit, sive illud sit exemplar ad quod extra intuetur, sive sit exemplar interius mente conceptum.

³⁵⁸ “Há homens de várias estaturas e proporções; todavia, além e aquém de um certo limite, não se tem mais a verdadeira natureza humana, mas apenas uma anormalidade. Esta forma de perfeição pode ser reconduzida ao outro critério de beleza, a *integritas*, que deve ser entendida exatamente como a *presença, em um todo orgânico, de todas as partes que concorrem para defini-lo como tal*. Um corpo humano é disforme sem um de seus membros, e dizemos que os mutilados são feios, porque lhes falta a proporção das partes em relação ao todo [...] Princípio de estética orgânica no verdadeiro sentido da palavra, e não sem interesse para uma fenomenologia da forma artística como hoje a conceberíamos [...]” (ECO, 2010, p.178, grifo nosso)

³⁵⁹ “A *perfectio prima*, realizando-se, permite que a coisa se adapte ao próprio fim, dando lugar, assim, à *perfectio secunda*. A perfeição formal da coisa permite a ela operar segundo a própria finalidade; mas igualmente é verdade que a *perfectio secunda* é regra para a *perfectio prima*, porque uma coisa, para ser perfeita, deve organizar-se precisamente segundo as exigências de sua função [...] Por esse motivo *uma obra de arte é bela se funcional, se sua forma é adequada ao fim*”. (ECO, 2010, p.179, grifo nosso)

O primeiro sentido, referente à correspondência entre o objeto e a sua concepção, parece-nos remeter a um tema bastante relevante da filosofia da música: a relação entre a obra musical e a sua interpretação. Com efeito, sendo uma arte que se desenrola no tempo,³⁶⁰ a existência física do objeto musical exige um intérprete.³⁶¹ Na correspondência entre esses dois termos, entendemos que haveria um critério de valoração estética.

O segundo sentido parece-nos ter estreita relação com o tipo de proporção que mencionamos na seção anterior e que se refere ao conceito de *ordem* aplicado à estrutura geral da obra musical. De fato, através de uma série de relações de semelhança, distinção, oposição etc. é possível elaborar um agrupamento musical que cause a *impressão* no ouvinte de um *todo* completo e acabado. Entendemos que tal concepção pode ser aplicada facilmente também a unidades menores de uma obra musical, pois se pode falar em *completude* ou *acabamento* em uma simples e breve linha melódica, por exemplo.

Ainda que não tenhamos apresentado um texto de São Tomás acerca desta possível aplicação do conceito de *integridade* a uma obra artística, parece-nos oportuno mencionar uma breve passagem em que ele cita Santo Agostinho. Tal texto, em *S. theol.*, I-II, q.32, a.3, trata do fato de que é próprio do homem querer conhecer algo de maneira *perfeita*, mesmo no caso de um objeto cujas partes não existem todas simultaneamente, como é certamente o caso das artes temporais:

³⁶⁰ Diz Fubini (2008, p.50) acerca das artes temporais: “Se a natureza destas artes é desenrolarem-se no tempo, a sua sobrevivência na história deve ser assegurada por alguma forma de grafia que conserve uma imagem da sua vida até ao momento em que *o intérprete a faça reviver na sua natureza temporal*. É este o caso da música. Mas o que pode ser uma necessidade, no caso da música, torna-se uma arte adicional: o intérprete – maestro ou executante – disputa, às vezes, o mérito da criatividade com o próprio compositor e, seja como for, é uma figura dotada de autonomia e de grande relevo artístico.” (grifo nosso)

³⁶¹ Também Gilson apresenta uma reflexão acerca do papel do intérprete musical: “O cantar supõe um cantor e isso se torna a fonte dos problemas na arte musical, os quais não surgem na pintura. O pintor é seu próprio executante, ele é seu próprio *virtuoso* e seu trabalho é unicamente seu, em um sentido no qual, no caso de um músico, raramente ocorre – talvez, até, nunca. Na música, a existência real da obra depende mais freqüentemente de alguma outra pessoa que não o criador; agora a arte da execução é distinta da arte da composição, é aprendida, adquirida e demonstrada separadamente. Um contemporâneo de Liszt o repreendeu por “tocar o piano” e recomendou Chopin àqueles que queriam “ouvir música tocada”. Em parte, estava ele certo, embora deva ser admitido que as duas artes estejam intimamente relacionadas, donde a origem do problema do *virtuoso* que inevitavelmente surge em todas as ordens da arte musical, uma vez que o executante tem de adquirir a habilidade para poder executar as obras musicais que lhe são confiadas.” (p.149, tradução nossa)

O homem deseja conhecer algo *inteiro e perfeito*. Portanto, se algumas coisas não puderem ser apreendidas todas de uma só vez, é agradável haver nelas uma mudança para que de uma se passe a outra, e assim o *todo seja conhecido*. É o que nota Agostinho: “Não queres certamente que a sílaba pare, mas que ela vá embora e outras tomem seu lugar, até que ouças toda a palavra. É sempre assim com as coisas que constituem uma só e que não existem todas ao mesmo tempo: o *conjunto deleita mais que as partes, quando é possível sentir todas*.”³⁶² (grifo nosso)

Por fim, quanto ao terceiro tipo de integridade, referente à *finalidade* da obra artística, consideramos ser possível um maior desdobramento do tema a partir dos textos de São Tomás por nós mencionados no primeiro capítulo. Em particular, aqueles que indicam direta ou indiretamente algum papel *moral* às obras musicais.

A partir dos textos de São Tomás apresentados na seção dedicada à música litúrgica, assim como das fontes por ele utilizadas, é possível constatar duas finalidades fundamentais para a obra musical, a saber, o *uso na liturgia católica* e a *fruição estética*.³⁶³ Para ambos os usos, contudo, há caracteres que a obra em si deve possuir. No primeiro caso a obra musical deve ser de tal modo que seu efeito nos ouvintes seja o de *incentivar a devoção interior*; no segundo caso, deve ser de tal modo que seu efeito nos ouvintes seja um *deleite moderado e ordenado*. Em ambos os casos, por sua vez, há uma medida para a estrutura interna da música, a saber: a sua influência nos afetos do homem e, por isso mesmo, na moralidade dos atos humanos.

Propomos, a seguir, uma possível sistematização de alguns *princípios gerais* acerca da música e da sua relação com os afetos humanos a partir de textos de São Tomás de Aquino:

(i) *Diferentes formas musicais exercem efeitos diferentes na afetividade humana*. São Tomás refere-se explicitamente a isto em *S. theol.*, II-II, q.91, a.2c: “segundo as diferenças das melodias, as pessoas são levadas a

³⁶² Homo desiderat cognoscere aliquod totum et perfectum. Cum ergo aliqua non poterunt apprehendi tota simul, delectat in his transmutatio, ut unum transeat et alterum succedat, et sic totum sentiatur. Unde Augustinus dicit, in IV *Confess.*: *Non vis utique stare syllabam, sed transvolare, ut aliae veniant, et totum audias. Ita semper omnia ex quibus unum aliquid constat, et non sunt omnia simul, plus delectant omnia quam singula, si possint senti omnia.*

³⁶³ Em seu sermão sobre o Credo diz São Tomás: “Devemos usar bem das coisas criadas. As coisas devem ser usadas conforme as *finalidades* que lhes foram dadas por Deus. As coisas foram criadas para dois fins: para a *glória de Deus*, porque ‘todas as coisas para Si mesmo Deus as fez’ (Prov XVI, 4), e para *nossa utilidade*, porque ‘Deus fez todas as coisas para servirem aos povos’ (Dt IV, 19).” (TOMÁS DE AQUINO, 1997, p.30, grifo nosso)

sentimentos diferentes”; e em *In Psalm.*, XXXII, n.2: “as consonâncias musicais mudam o afeto do homem”.

(ii) *Os diferentes efeitos causados pela música podem auxiliar ou prejudicar um determinado objetivo a ser alcançado, como, por exemplo, a devoção dos fiéis no louvor a Deus.* São Tomás afirma, primeiramente, que a música pode estimular a devoção. Em *S. theol.*, II-II, q.91, a.2c, diz que “foi salutar a introdução do canto nos louvores divinos para que os espíritos mais fracos fossem mais incentivados à devoção”; e em *In Psalm.*, XXXII, n.2, diz que no louvor a Deus “são executadas algumas músicas, a fim de incitar a alma a se voltar para Deus”. Por outro lado, também São Tomás reconhece, em *S. theol.*, II-II, q.91, a.2, ad2, que determinadas músicas podem não ser adequadas à finalidade à qual se destinam, como é o caso das que são executadas por aqueles que na igreja cantam de modo teatral, “não para excitar a devoção, antes para se exibirem e se deleitarem”.

(iii) *Os efeitos da música estão relacionados com uma certa semelhança entre os movimentos sonoros e os movimentos afetivos do homem.* São Tomás refere-se a isto em *S. theol.*, II-II, q.91, a.2, ad5, ao citar Santo Agostinho: “todos os *afetos* de nosso espírito, conforme a sua diversidade, descobrem modalidades próprias da voz e do canto com as quais se *movem*, por uma secreta *familiaridade*”. (grifo nosso)

(iv) *Os intervalos melódicos entre os sons, o ritmo que os ordena no tempo e o timbre do instrumento ou da voz que os produz são elementos que constituem o objeto musical que influencia os afetos humanos.* São Tomás refere-se indiretamente aos intervalos melódicos ao citar, em *In Psalm.*, XXXII, n.2, a tradicional teoria sobre os modos eclesiásticos, que são justamente diferentes tipos de organização dos tons e semitons dentro de uma oitava. Quanto ao ritmo musical, pode-se considerar que São Tomás estava familiarizado com as duas fontes que ele mesma cita: (i) o Proêmio do tratado de Música de Boécio, que em determinado trecho menciona o fato de que aqueles que escutam uma canção muitas vezes propendem “involuntariamente a que seu corpo reproduza algum *movimento similar* à cantilena escutada”³⁶⁴; e (ii) o capítulo V do Livro VIII da *Política* de Aristóteles, em que é dito que qualquer canção imita algum caráter, sendo que nos ritmos, “alguns têm uma

³⁶⁴ BOÉCIO, 2005, p.29.

característica de repouso, outros transmitem movimento, e entre esses últimos, alguns se referem a movimentos mais nobres e outros a movimentos mais vulgares”.³⁶⁵ Quanto ao timbre, há uma referência direta de São Tomás em *In Psalm.*, XXXII, n.2, relacionando alguns instrumentos musicais com determinados efeitos da música, como por exemplo o paralelo entre o órgão e o efeito de “arrebatar às coisas elevadas”.

(v) *A influência da música sobre os afetos pode ser superficial, provocando determinadas emoções, ou profunda, favorecendo uma boa ou má disposição interior estável no homem.* A influência superficial é referida, por exemplo, em *In Psalm.*, XXXII, n.2, no trecho em que São Tomás cita o episódio relatado por Boécio, em que Pitágoras, vendo que um jovem estava furioso ao som do modo frígio, fez alterar o modo e, assim, abrandou o ânimo do jovem enfurecido para um estado apaziguado. Trata-se, com efeito, de uma rápida mudança de comportamento e diz respeito a determinadas paixões do apetite sensível do homem. A influência estável da música pode ser deduzida em *S. theol.*, II-II, q.91, a2 ad4, a partir da citação que São Tomás faz de Aristóteles a respeito do uso da música na educação. São Tomás afirma que determinados instrumentos musicais “movem mais a alma para o deleite do que para a formação da *boa disposição interior*”. (grifo nosso)

Tais princípios, ainda que não estejam algumas vezes explícitos nos textos de São Tomás, todavia, parecem-nos estar subjacentes às idéias expostas e às fontes por ele utilizadas. Em suma, pode-se dizer que haverá proporção da obra musical com a sua *finalidade* na medida em que a sua estrutura sonora, sendo apreendida pelos sentidos e pela inteligência, não cause efeitos no homem contrários à dupla finalidade a ser atingida, isto é, na medida em que não provoque no homem (i) efeitos contrários à devoção interior, no caso da música litúrgica; (ii) e nem deleites excessivos, desordenados ou que aproximem o homem de tais prazeres, no caso da música em geral.

Concluimos, pois, que também na composição musical é elemento de valor estético a sua adequação ao fim que lhe convém, ou seja, é necessário haver uma proporção adequada entre a obra e os fins aos quais a música se destina enquanto parte integrante da vida humana. Entendemos, pois, que este tipo de adequação, que poderíamos chamar de *funcional*, sendo também

³⁶⁵ ARISTÓTELES, 2007, p.275-276.

relevante para a valoração estética de um objeto, elimina qualquer possibilidade de uma concepção estético-musical que não leve em conta as implicações de ordem moral de determinadas obras musicais particulares e também de distintos estilos musicais.

4.2.3 *Clairidade*

A noção de clareza ou esplendor, como já visto, indica, no caso do objeto artificialmente elaborado, a *comunicabilidade fundamental da forma* artística, isto é, do princípio de composição e ordem pelos quais o objeto é constituído em harmonia e integridade. Trata-se, em suma, de uma adequada proporção entre a ordem interna do objeto artístico e a capacidade receptiva do homem. Com efeito, é próprio do belo causar deleite pela sua apreensão. Ora, no homem o conhecimento vem dos objetos exteriores por intermédio dos sentidos.³⁶⁶ Daí que para que o belo artístico corresponda a este modo humano de conhecer é necessária uma correspondência entre a estrutura interna do objeto e a capacidade receptiva da visão, da audição, da imaginação, dos demais sentidos internos, e, evidentemente, da inteligência.³⁶⁷

³⁶⁶ HUGON, 1998, p.164.

³⁶⁷ Explica o Cardeal Mercier: “Le beau est ce dont la connaissance intellectuelle nous fait plaisir.

Or, on le comprendra sans peine après ce qui a été dit sur les conditions du plaisir en général, pour qu'un objet perçu par l'intelligence puisse procurer une jouissance à ce sujet vivant et personnel que nous sommes, il ne suffit pas que l'objet envisagé en lui-même, à un point de vue absolu, réalise les conditions voulues d'harmonie ; *il faut, en outre, que la manifestation de cette harmonie réponde à la portée et aux exigences de nos facultés, en un mot, à la nature humaine.* A cette fin, nous venons de le voir, l'objet doit mettre en jeu, avec le plus d'ampleur et le plus d'énergie possible, nos facultés perceptives, les sens et l'intelligence.

Le beau, en effet, est la manifestation de l'ordre ou de la perfection naturelle des êtres à l'intelligence. Or, la vérité n'arrive à l'intelligence que par l'intermédiaire des sens. Dès lors, pour répondre harmonieusement à la nature humaine, la manifestation du beau doit être à la fois sensible et intelligible, s'adresser à l'oeil, à l'oreille, à l'imagination aussi bien qu'à l'intelligence, en un mot à tout l'être humain.

En outre, pour que les relations harmonieuses d'où jaillit le beau, nous charment, nous ravissent, il ne suffit pas qu'elles mettent en jeu, n'importe comment, nos facultés de connaissance, il faut qu'elles répondent harmonieusement au pouvoir d'action de nos facultés, qu'elles ne leur demandent pas un effort pénible, mais, au contraire, éveillent en elles une activité aisée, ample, soutenue; il faut, de plus, que la part d'action qu'elles demandent à chacune réponde au rôle qui lui est respectivement dévolu dans l'ordre hiérarchique de nos activités naturelles.

De là, *cette condition essentielle au beau que l'on appelle le resplendissement, la splendeur ou l'éclat, claritas, selon le mot de S. Thomas.* C'est à cette condition que fait allusion la définition courante attribuée à Platon : “Le beau est la splendeur du vrai”.

No caso da música, a claridade parece-nos que se aplica a diferentes níveis: desde as relações fundamentais entre os sons, em termos de altura e duração, até a estrutura geral das composições. Em diferentes âmbitos a claridade torna os vários graus de ordem musical compreensíveis e delectáveis ao homem.

Dos textos de São Tomás anteriormente expostos e comentados, assim como de autores por ele referenciados, pode-se considerar que a própria teoria segundo a qual as consonâncias musicais são aqueles intervalos constituídos por proporções numéricas simples já indica a necessidade de uma adequação entre o fenómeno sonoro e a capacidade receptiva do ouvido e da inteligência humana. No tratado de Música de Boécio, por exemplo, algumas vezes citado por São Tomás, encontra-se referências diretas a tal concepção. No cap.32 do Livro I diz Boécio acerca da hierarquia das consonâncias:

Entre todas as consonâncias a que nos referimos, deve ser estabelecido um juízo: tanto pelo ouvido, quanto pela razão, é preciso decidir qual delas é a melhor. Do mesmo modo que o ouvido é afetado pelo som ou os olhos pela forma, o juízo da mente é afetado pelos números ou pela quantidade contínua.

Dado um número ou uma linha, nada é mais fácil de contemplar, tanto com o olho quanto com a mente, do que o seu duplo. Depois desse julgamento acerca do duplo, segue o julgamento sobre a metade; depois do julgamento da metade, o julgamento do triplo, depois do triplo, o da terça parte. Justamente porque é *mais fácil a representação* do duplo, Nicômaco considera *diapason* [oitava] a melhor consonância e, depois desta, a *diapente*, que contém a metade; depois destas, a *diapente-diapason*, que contém o triplo. As outras ele classificou do mesmo modo e forma. (grifo nosso)

Pode-se supor também que um outro nível de aplicação do conceito de claridade à música diz respeito à emissão distinta dos sons e à clara expressão do carácter de uma composição. Em *In Cor.*, I, cap.14, l.2, por exemplo, comentando a passagem em que São Paulo menciona o dom das línguas, São Tomás faz uma analogia entre o referido dom e os sons provindos dos instrumentos musicais, mencionando diretamente a necessidade de *ordem e distinção* em uma melodia para que ela possa ser apreendida adequadamente:

L'éclat, claritas désigne, en effet, la propriété en vertu de laquelle l'harmonie des choses nous est manifestée d'une façon nette et vive, qui la rend aisément et pleinement perceptible à l'intelligence.

Le beau suppose donc une double harmonie, l'une intrinsèque à l'objet, l'autre relative, de l'objet au sujet." (1894, p.281-282, grifo nosso)

Embora a voz seja encontrada somente nos animais, também se pode dizer que, por uma certa semelhança, certas coisas como os instrumentos musicais, possuem uma harmonia e uma melodia definidas. [...] Se tais instrumentos não produzem notas distintas, como pode alguém saber o que é tocado? Pois uma vez que o homem pretende exprimir algo através dos instrumentos musicais, a saber, músicas ordenadas ao choro ou à alegria [...] ninguém pode julgar sobre o que uma flauta ou uma harpa está tocando, caso o som seja confuso e indistinto.³⁶⁸ (tradução nossa)

Na seqüência do mesmo texto, São Tomás refere-se a uma passagem do Livro dos Números, X, v.1-10, em que Deus manda Moisés fazer duas trombetas de prata a serem usadas para *convocar* o povo e para *indicar* o momento de levantar acampamento. Trata-se de mais um exemplo acerca da necessidade de um som claro.³⁶⁹ Idéias semelhantes acerca da distinção necessária entre os sons para se obter uma conveniente melodia são expressas também em *In De an.*, lib.2, l.18, n.3.³⁷⁰

Além desses níveis referentes à estruturação dos intervalos musicais, à emissão dos sons e à manifestação do caráter próprio de uma peça, entendemos que o conceito de *claridade* pode facilmente ser aplicável a níveis mais amplos da composição musical, tais como na elaboração de frases musicais ou na organização geral de uma obra. Também nestes níveis a correspondência entre a ordem do objeto e a capacidade humana de apreender tal ordem constitui um

³⁶⁸ Dicendum est quod licet vox non sit nisi animalium, tamen potest dici per quamdam similitudinem, scilicet secundum quod quaedam, sicuti instrumenta, habent quamdam consonantiam et melodiam, et ideo de illis facit mentionem, scilicet de cithara, quae dat vocem tactu, et tibia, quae flatu. Si ergo haec dant vocem sine distinctione, *quomodo scietur, et cetera*. Cum enim homo per instrumenta aliquid intendat exprimere, scilicet aliquos cantus, qui ordinantur vel ad fletum, vel ad gaudium, Is. XXX, 29: *canticum erit vobis sicut vox sanctificatae solemnitatis et laetitia cordis, sicut qui pergit cum tibia, ut intret in montem domini*, vel etiam ad lasciviam, non poterit diiudicari ad quid canitur tibia, aut ad quid cithara, si sonus sit confusus et indistinctus.

³⁶⁹ Ita si homo loquitur linguis, et non interpretatur, non poterit sciri quid velit dicere. *Etenim si incertam vocem dederit, et cetera*. Hic ostendit idem per exempla inanimatorum, scilicet per instrumenta ad pugnam ordinata. Et sumitur haec similitudo ex Lib. Num. X, v. 1-10. Ibi enim legitur quod dominus praecepit Moysi ut faceret duas tubas argenteas, quae essent ad conveniendum populum, ad movendum castra et ad pugnandum. Et pro quolibet istorum habebant certum modum tubandi, quia aliter dabant vocem quando debebant convenire ad Concilium, aliter quando movebant castra, et aliter quando pugnabant. Et ideo arguit apostolus quod sicut *si tuba det incertam vocem*, id est indistinctam, nescitur utrum se debeant parare ad bellum; et ita vos, si loquimini tantum linguis, nisi distinctum sermonem dicatis interpretando, vel exponendo, non poterit quis scire quid loquamini.

³⁷⁰ Sonus enim corporis inanimati, cum ex simplici percussione proveniat, uniformis est, non habens in se diversitatem gravis et acuti: unde in eo non est consonantia, quae ex eorum proportione causatur. Sed vox diversificatur secundum grave et acutum, eo quod percussio, quae causat vocem, diversimode fit secundum appetitum animalis vocem emittentis. Unde, cum in praedictis instrumentis distinctio sit gravis et acuti in sono, eorum sonus est cum quadam melodia ad similitudinem vocis.

critério de beleza. Com efeito, conforme citamos na seção anterior, diz São Tomás, em *S. theol.*, I-II, q.32, a.2, que o homem deseja *conhecer* algo inteiro e perfeito.

Assim, pois, podemos concluir que a noção de clareza apresenta-se para a estética musical como um qualificativo que deve encontrar-se em diferentes níveis de uma composição. Deve estar presente no modo como se emite um som, como se agrupam os sons em uma escala, como se organizam em uma melodia, na maneira em que se agrupam no tempo ou na forma como representam um caráter afetivo específico.³⁷¹ Em todos estes graus de organização, seria critério de beleza a *correspondência entre a ordem racional impressa aos sons musicais e a capacidade fruidora do homem*. Uma ordem musical, pois, que desprezasse os limites de apreensão do ouvido ou da memória humana, ou ainda, que não oferecesse à inteligência a possibilidade de uma contemplação deleitosa e desinteressada, careceria de uma das três condições objetivas da beleza.

³⁷¹ A título de exemplificação, consideramos relevante apontar um exemplo concreto de aplicação desta noção de clareza. Em um tratado de música possivelmente contemporâneo a São Tomás de Aquino, a saber, o *Tractatus de musica*, de Jerônimo de Moravia – que também era dominicano, como São Tomás – apresenta alguns exemplos de como a *coerência* da linha melódica em relação ao modo eclesiástico era, de fato, considerado um dos critérios de sua beleza estética. No capítulo XXIV, dedicado à composição de novas melodias gregorianas, Jerônimo apresenta algumas regras a serem seguidas, entre as quais se encontra a necessidade de que se comece o canto com a nota *finalis* e que as fórmulas melódicas de abertura sejam *indicativas* do modo utilizado. No mesmo capítulo, Jerônimo apresenta uma hierarquia de classificação dos cantos: *gradus turpissimus, turpior, turpis, pulcher, pulchrior* ou *pulcherrimus*. Como exemplar do grau *pulcherrimus*, dá-se o exemplo concreto do verso aleluiático *Felix ex fructu triplici*, no qual se encontram efetivadas certas regras referentes à gama de sons utilizados ou a própria manifestação clara de em qual modo eclesiástico ela é elaborada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, consideramos que, através do levantamento, da análise e da sistematização de textos de São Tomás de Aquino sobre *música* conseguiu-se identificar alguns temas-chaves na sua obra, tais como a relação música-liturgia, a relação som-matemática e a relação entre música e deleite, com suas devidas implicações morais. Destacamos, contudo, o conceito de *harmonia*, que se mostrou relevante para uma aproximação com a noção de *beleza*, em parte pelo fato de, por um lado, São Tomás considerar que *harmonia*, em sentido estrito, diz respeito aos sons e, por outro, por valer-se deste mesmo termo para designar um atributo próprio do *belo*.

Em segundo lugar, consideramos que pela exposição e análise de textos sobre a *beleza*, tornou-se claro a amplitude deste conceito no pensamento de São Tomás, assim como a estreita conexão entre o *belo* e outras importantes noções, tais como a de *bem*. Pôde-se constatar também a relevância do conceito de *analogia* dentro da filosofia tomista, particularmente no que se refere às diferentes aplicações possíveis dos três caracteres da beleza: a harmonia, a perfeição e a clareza.

Em terceiro lugar, finalmente, consideramos que a aproximação entre *música* e *beleza*, tendo como referência os textos de São Tomás, possibilitou alguns comparativos com paradigmas teóricos próprios da Idade Média e mostrou o grande âmbito da teoria do *belo* de São Tomás. Com efeito, seus princípios gerais de certa forma englobam, por aplicação direta ou via analogia, os mais diferentes aspectos de uma composição musical: as mais fundamentais relações sonoras, a estrutura geral da obra, o aspecto moral da música, a relação da obra com o sujeito receptor etc.

Entendemos que para pesquisas posteriores nesta área, alguns temas seriam relevantes para aprofundamento, em particular a natureza da apreensão e do deleite estético, e a consideração de como os critérios de beleza aplicaram-se em determinados estilos relevantes da história da música.

REFERÊNCIAS

AMEAL, J. **São Tomás de Aquino**: iniciação ao estudo da sua figura e da sua obra. Porto: Livraria Tavares Martins, 1961.

Antiphonarium: sacri ordinis praedicatorum pro diurnis horis. 1933.

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BANYERES, H. La belleza según santo Tomás de Aquino. **E-aquinas**, Barcelona, Ano 4, Janeiro 2006. Disponível em: <<http://www.e-aquinas.net/epoca1/la-belleza-segun-santo-tomas/>>

BOÉCIO. **Tratado de Música**. Madrid: Ediciones Clásicas, 2005.

BOEHNER, P.; GILSON, E. **História da Filosofia Cristã**. Petrópolis: Vozes, 2004.

Catholic Encyclopedia. Disponível em:
<<http://www.newadvent.org/cathen/09036b.htm>>

Código de Direito Canônico. São Paulo: Loyola, 2001.

COLLIN, E. **Manual de Filosofia Tomista**. Barcelona: Luis Gili, 1950.

DE BRUYNE, E. **Estudios de Estética Medieval**. Madrid: Gredos, 1958. v.1: De Boécio a Juan Escoto Erígena.

DE BRUYNE, E. **Estudios de Estética Medieval**. Madrid: Gredos, 1959. v.3: El siglo XIII.

DE BRUYNE, E. **História de la Estética**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963. v.2: La antigüedad cristiana. La Edad Media.

DE BRUYNE, E. **La estética de la Edad Media**. Madrid: Visor, 1994.

Documentos sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005.

ECO, U. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ECO, U. **The Aesthetics of Thomas Aquinas**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

FUBINI, E. **Estética da Música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

FUBINI, E. **Musica y Estética em la época medieval**. Pamplona: EUNSA, 2008.

FUBINI, E. **La estetica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza, 2007.

GARDEIL, H.D. **Iniciação à Filosofia de S.Tomás de Aquino**. São Paulo: Duas Cidades, 1967.

GILSON, E. **Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?** São Paulo: É Realizações, 2010.

GILSON, E. **Forms and Substances in the Arts**. Dalkey Archive Press, 2001.

HUGON, E. **Os Princípios da Filosofia de São Tomás de Aquino: As Vinte e Quatro Teses Fundamentais**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

IVANOV, A. **Noção do belo em Tomás de Aquino**. 163 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006

JOLIVET, R. **Curso de Filosofia**. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

JOLIVET, R. **Tratado de Filosofia**. Rio de Janeiro: Agir, 1965. v.3: Metafísica.

Les oeuvres complètes en français de saint Thomas d'Aquin. Disponível em: <<http://docteurangelique.free.fr/>>

Liber Usualis. Tournai: Desclée Company, 1961.

MARITAIN, J. **Introdução geral à Filosofia**. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

MERCIER, D. Du beau dans la nature et dans l'art. **Revue néo-scholastique de philosophie**, Louvain, nº4 pp.339-348, 1894.

MEYER, L.B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: UCP, 1956.

Missal Quotidiano. Salvador: Tipografia beneditina, 1954.

Missal Quotidiano e Vespéral. Bruges: Desclée de Brouwer & Cie, 1955.

Opera Omnia. Disponível em: <<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>>

PEGUES, T. **A Suma Teológica de São Tomás de Aquino em forma de catecismo**. Taubaté: 1942.

PIO X, São. **Terceiro catecismo da doutrina cristã**. Anápolis: 2005.

PUTZ, J.F. **The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart**. *Mathematics Magazine*, vol.68, nº4 (Oct., 1995), pp.275-282.

REUS, J.B. **Curso de Liturgia**. Petrópolis: Vozes, 1944.

ROSE, M. **Canto Gregoriano**. Rio de Janeiro, 1963.

SLOBODA, J. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música**. Londrina: EDUEL, 2008.

TATARKIEWICZ, W. **Historia de la estética**. Madrid: Akal, 2007. v.2: La estética medieval.

Terceiro catecismo da doutrina cristã. Petrópolis: Vozes, 1937.

Thomas Aquinas in English: a bibliography. Disponível em: <<http://www.home.duq.edu/~bonin/thomasbibliography.html>>

TOMÁS, L. **Música e filosofia: estética musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Comentário ao Tratado da Trindade de Boécio**: questões 5 e 6 / Tomás de Aquino; tradução e introdução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Exposição sobre o Credo**. São Paulo: Loyola, 1997.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Verdade e conhecimento**: São Tomás de Aquino; tradução, estudos introdutórios e notas de Luiz Jean Lauand e Mario Bruno Sproviero. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Suma contra os gentios**. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes: Sulina; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1990.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Suma Teológica**. São Paulo: Loyola, 2001. 9v.

TORREL, J.P. **Iniciação a São Tomás de Aquino: sua pessoa e obra**. São Paulo: Loyola, 1999. (p.151)

The new grove dictionary of music and musicians. Londres: MacMillan, 2001. p.793-794.

WULF, M. **History of Medieval Philosophy**. Londres: Longmans, Green, and Co., 1909.

WULF, M. Les exigences de l'ordre artistique. **Revue néo-scholastique de philosophie**, Louvain, n°83 pp.261-280, 1914.

WULF, M. Les théories esthétiques propres à Saint Thomas. **Revue néo-scholastique de philosophie**, Louvain, n°8 pp.341-357, 1895.

WYMEERSCH, B. La musique comme reflet de l'harmonie du monde: l'exemple de Platon et de Zarlino. **Revue Philosophique de Louvain**, Louvain, n°2 pp.289-311, 1999.